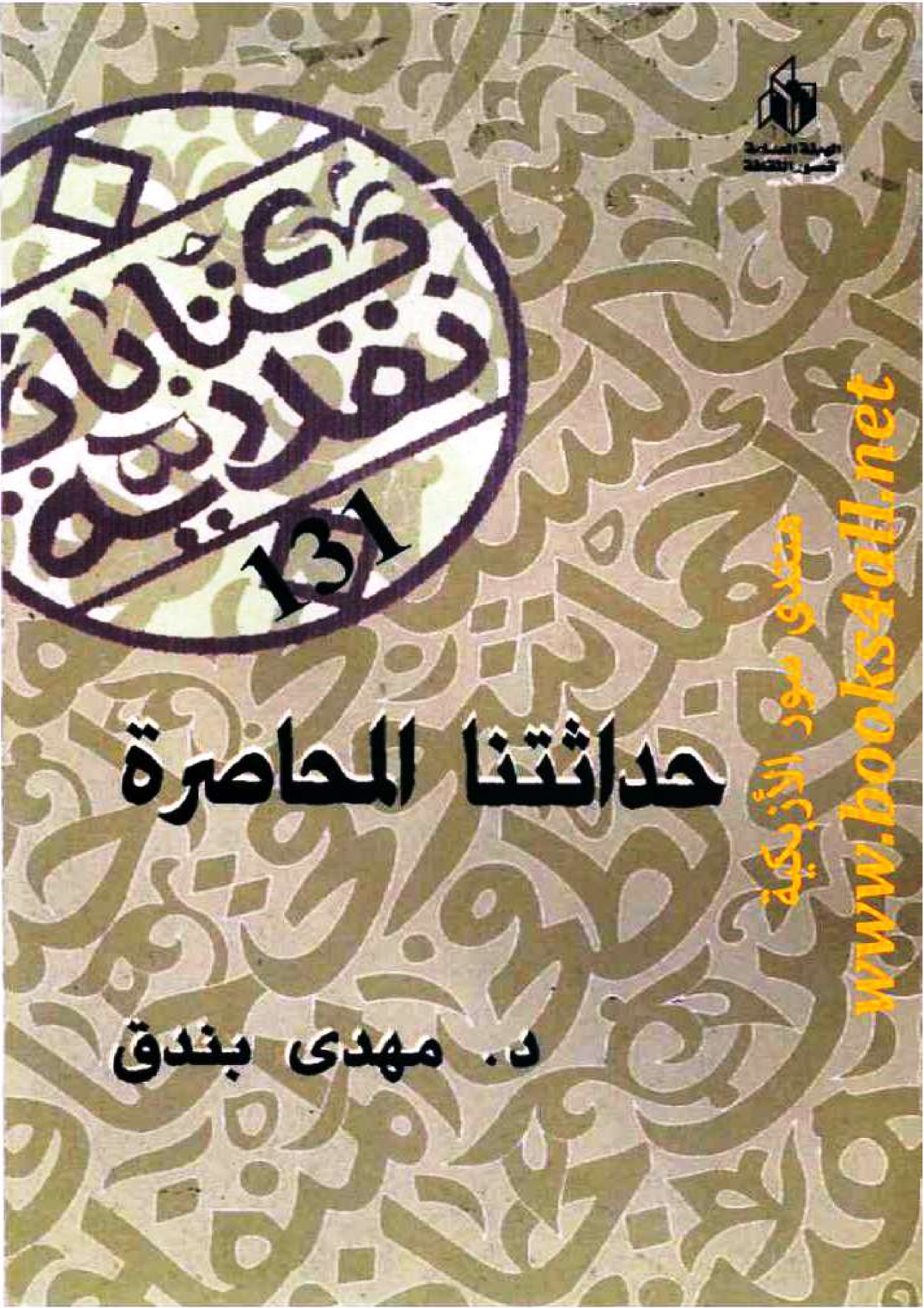

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية
131
حداثتنا المحاصرة
د. مهدى بندق
منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net





الهيئة العامـــة
لقصور الثقافـة



حداثتنا المحاصرة

د. مهدى بندق

فبراير
2003



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية - شهرية (131)

فبراير ٢٠٠٣

كتابات نقدية
131

حداثتنا المحاصرة

مهدى بندق

١

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى
١٦ أ ش أمين سامى - قصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

رقم الإيداع ٨٠٧٧ / ٢٠٠٣

الترقيم الدولى : I.S.B.N: 977 - 305 - 431 - 4

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

تصميم الغلاف : للفنان محمد أباظة

مفتتح

عن المنهج والنظرية

تطمح دراسات هذا الكتاب إلى إلقاء بعض الضوء على أزمة ثقافتنا العربية السائدة ، من حيث كونها تعبيرًا عن أزمة أشمل ، أزمة أنطولوجية ، أضحى بها وجودنا ذاته مهددًا بالاقتلاع ، أو بالسحق ما بين مطرقة الإمبريالية الجديدة وبين سندان الإرهاب الناشئ .

ولأن الثقافة - فى رؤيتنا - أسلوب حياة بالمعنى الشامل لكل ما هو منتج مادى وعقلى ؛ فإننا لا نوافق على تعريف تايلور Tailor القائل إنها « الكل المتضمن المعرفة والعقيدة والفنون والآداب والأخلاق والتقاليد والأعراف والقانون والعادات المكتسبة » ذلك لأن هذا التعريف إنما يقصر الثقافة على المنتجات المعنوية ، بينما يهمل أساليب الإنتاج المادى الذى هو أساس المعنويات ، وإلا فكيف يمكن تصور انبعاث ثقافة تؤمن بحرية العقيدة ، وحرية التنقل والعمل فى ظل مجتمع زراعى إقطاعى ، موارده المالية مصدرها الفىء والخراج!!

فى هذا المحور الفكرى والتاريخى - برأينا - تقع أزمة ثقافتنا العربية ، فلقد تجمدت أساليب عيشنا عند مرحلة الطغيان

الشرقية Oriental Dispatism التى تتملك فيها الدولة جُلَّ وسائل الإنتاج ، ويتمتع فيها الحاكم بسلطة الأب البطريركى الذى لا يُعارض ، تسانده فى هيمنته على رعاياه أيديولوجيةٌ ثيوقراطية تضفى عليه ألوانًا من القداسة ، وتفرض على الناس طاعته تردادًا لطاعة الإله . وأى حاكم هذا الذى يسعى إلى تغيير هذا الوضع المثالى بالنسبة له ؟!

إن وضعًا تاريخيًا ، هذا شأنه ، لخليق بأن يجمدً التطور إلى أجل غير مسمى . وآية ذلك أنه فى عصر « المأمون » بلغت موارد الدولة من الخراج ما يساوى فى عصرنا مبلغ ٤٨ مليار جنيه سنويًا . وحين كانت نفقات الدولة جميعها لا تتجاوز ربع هذا المبلغ (حسب قائمتى ابن خلدون وقدامة بن جعفر) فإن فائضًا سنويًا ٣٦ مليارًا من الجنيهات كان تحت تصرف الخليفة ، يلقى منها ما يشاء على الشعراء والفقهاء (مثقفى ذلك العصر) وكذلك على الجوارى والولدان والأتباع . . . إلخ ، وما تبقى يظل حبيسًا محاصرًا ، يذكر بأسطورة الملك ميداس . بيد أن الأبناء (الأمراء والولاة والقادة) سرعان ما ينهضون إلى العمل « الأوديبى » إذ ينقضون على الأب المحتكر المستبد أكلًا للحمه وانتزاعًا لأملاكه . هكذا بدأ انقسام دولة المركز بظهور دويلات الطولونيين ثم الأخشيديين بمصر ثم الخلافة الفاطمية بها ، جنبًا إلى جنب دولة الحمدانيين فى الشام فضلا عن دولة القرامطة فى

سواد العراق ثم فى البحرين . وجميعها (عدا القرامطة) كانت تنهض على ذات الأسس : الفيء (أى مغانم الحروب) والخراج (ريع الأرض الزراعية) لتظل الثقافة العربية محاصرة بنفس الأيديولوجية الثيوقراطية التى تؤكد للناس أن فقرهم مقابل ثراء الحكام الفاحش مسألة طبيعية إذ هى شأن إلهى وليست شأنًا إنسانيًا بحال .

كان من نتائج ذلك الانقسام السياسى مع جمود الثقافة أن دب الضعف فى أوصال الأمة جميعًا ، فأنزلت بها الهزائم على أيدى الصليبيين والمغول ، وكانت الأمة قد فقدت قبلاً كل سيطرة على البحار الشرقية والبحر المتوسط إزاء النورمان والبيزنطيين لتضيع على طبقاتها التجارية (البورجوازية) ثروات تجارة العبور والتجارة الدولية بعامة ، فاضطرت تلك الطبقات إلى موالاة الحكام والتحالف معهم بالضد على ثوار الفلاحين والصناع ، مما ضاعف من عزلتها وأوقف نموها خصوصًا بعد أن ورثت الخلافة العثمانية الدور المركزى مكررة نمط دولة الطغيان الشرقى المتسم بالجمود ، والمعوق للطبقات الاجتماعية أن تنمو وأن تستقل .

وبالرغم من هبوب رياح التغيير على مصر والعالم العربى بداية من الحملة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر ، فإن البورجوازيات المحلية لم تجد أمامها ساحة تلعب فيها دورها

التاريخى المنشود . ذلك أن قريناتها الأوربيات ، حتى فى مرحلتها الماركنتيلية Mercantilism (مرحلة ما قبل ظهور الرأسمالية الحديثة) كانت قد نجحت فى تأسيس دولها القومية القوية بعد معاهدة وســتفاليا ١٦٤٨ ، ومن ثم استطاعت بدعم دولها تلك أن تسيطر على الأسواق العالمية بالتجارة النشطة ، ثم بالزخم الاستعمارى فى القرن التاسع عشر . فكان على البورجوازيات المحلية أن «تقاتل» كى تحرر أسواقها بله أن تنافس على الأسواق الخارجية ، فى وقت لم تكن تساندها فيه سلطة الدولة (الثورة العرابية مثلا) حينئذ كان الاندحار نصيبها جراء انحياز الدولة (الخديو أولا ثم القصر الملكى فيما بعد) إلى جيوش الاحتلال الذى كان يضمن لها إقطاع الأرض الزراعية . ولقد تعلمت بورجوازية ١٩١٩ الدرس من العرابيين فلجأت إلى أسلوب التفاوض مع الاحتلال ، والمهادنة مع القصر رأس الإقطاع ، معلنة بذلك عجزها عن تحقيق أهداف الثورة الوطنية الديمقراطية : القضاء على الإقطاع وتصفية إيديولوجيته الثيولوجية ، وإرساء التنمية على أسس حداثية .

وهكذا قنعت تلك الطبقة بحالة التبعية (الكومبرادور) الذى حاولت ثورة ١٩٥٢ التمرد عليه : فنجحت لبعض الوقت حتى وُجهت إليها ضربة ٦٧ لتعود إلى قناعتها بدور التابع للرأسمالية العالمية - فيما عرف فى السبعينات الماضية بسياسة الانفتاح -

عائدةً إلى « والدتها » (الماضوية) تستعين بها على الاستقرار - استقرار البورجوازية نعنى - تسترضيها حينًا ، وتزجرها حينا ، إنما لا تصفيها أبدًا ، إذ فى تصفيتها فتح للباب أمام تغييرات تأتى من أسفل .

* * *

فى ظل هذا المحدد التاريخى ، وجدت الثقافة العربية نفسها محاصرةً بحكم الارتباط الطبيعى بين ما هو منتج مادى ، وما هو منتج عقلى . فأما الجماهير فلقد تلقفت الدعوات السلفية بارتياح ورضاء ، فهى دعوات تقدم لها - على الأقل - تعزية باجترار الماضى التليد ، والعيش على أمجاده ، ويتبدى هذا فى مئات المسلسلات التليفزيونية والإذاعية ، وآلاف الكتب ، وعشرات الآلاف من المقالات ، جنبًا إلى جنب التعزية بعالم آخر ينال فيه المظلوم حقه ، ويُعاقب فيه المستبد الظالم على ظلمه .

وأما النخب المتعلمة جيدًا ، فلقد راح معظمها يبشر بالخروج من الأزمة عن طريق اتباع خطا الحداثة الغربية ، دون التفات إلى اختلاف المسارين هنا وهناك ، ودون التفات كذلك إلى أنهم بما يبشرون إنما يؤكدون « التبعية » لفكرة المركزية الأوربية التى هى « شوفينية » فى جوهرها ، تستدعى عند الآخرين - بالعناد - شوفينية مضادة ، حيث يصبح الإرهاب أقرب إلى وجدان الجماهير من « الديمقراطية » التى يزعم الغرب

أنه يريدها لنا كى نتقدم ! وأنه من أجل هذا الهدف النبيل سوف يقاتلنا حتى الموت !

فهل يمكن لأحد أن يتصور خروج ثقافتنا من هذا الحصار المرعب إلى عالم الحداثة الحقيقية ، بما تعنيه من رشد عقلى ، وإيمان بمستقبل أكثر إشراقا ، بغير حل للأزمة الأنطولوجية الشاملة ؟! وهو ما تسعى إليه فعلاً قوى وطنية منتجة ، وقوى ثقافية تقدمية .

فى هذا السياق تنطلق رحلتنا لكشف تمظهرات « حداثتنا المحاصرة » ومحاولات بعضنا للانعتاق من ذلك الحصار – مهما تكن درجة القوة فيها أو درجة الضعف – وقد اخترنا من هذه المحاولات بعضها بمقدار ما اقتربت هى وأصحابها فكريًا وإنسانيًا من وعى الكاتب ، فكان مشروع جابر عصفور نموذجًا لحقل النقد الأدبى ، وتوفيق الحكيم للمسرح ، ومحمد جبريل للرواية ، وفى مجال التنظير الشعرى لقصيدة النثر اخترنا مداخلتنا مع الأستاذ محمود أمين العالم وما تبعها من نصوص ومقاربات ، وهى جميعًا ترمى إلى ربط النقد الأدبى بالنقد الثقافى العام ، الذى حل فى عصرنا محل الفلسفة كما يرى الفيلسوف الأمريكى ريتشارد رورتى .

* * *

تبقى كلمة عن المنهج Method ، وعن النظرية Theory

باعتبارهما آليتين لا غنى للباحث عنهما ، سواء بالقبول أو الرفض . ذلك أنه وحتى فى حالة التمرد على المنهج ، أو الابتعاد عن النظرية فإن الأمر لا يخلو من منهجة وتنظير . هكذا رأينا بول فيرآبند Poul Fyraband يفعل فى كتابه Anti - Method ، ورأينا جاك دريدا ، وادوارد سعيد ، وإعجاز أحمد وغيرهم (على اختلافاتهم الأيديولوجية) يقفون من النظرية موقف الضد ، فالنظرية عندهم سلطة تمارس الهيمنة على أصحابها .

وذلك صحيح بقدر ما أحدثه ستالين من تحنيط للفسلفة فى الاتحاد السوفيتى السابق ، تحت لواء نظرية المادية التاريخية ، وهو صحيح أيضا بقدر ما أجراه جدانوف (وزير ثقافة ستالين) من تشويه للأدب والنقد تحت نفس اللواء .

ومع ذلك سيظل المنهج مطلوبًا . وكذلك النظرية ، فبغير الأول تغدو الأبحاث الفكرية محض شتات ومنتجات عشوائية ، وبغير الثانية فإن المنتج الدلالى لن يشير إلى أبعد من ذاته ، عاجزًا عن وضعه فى نسق أعم ، النسق الذى يوحد بين المعارف والخبرات والمنجزات العقلية ، وبالنسبة لنا فلقد حاولنا فى دراسات هذا الكتاب أن نفتح ثغرة فى حائط الحصار المضروب على ثقافتنا ، متوسلين المنهج الجدلى Dialectic Method بقوانينه : الترابط الشامل ، التغير الشامل ، صراع الأضداد ، وتحول الكم إلى كيف . وذلك فى معارضة للنهج الأرسطى

القائم على مبدأ السببية وثبات الهوية ، وعلى عدم التناقض . بإدراك منا أن المنهج الديالكتيكى ليس قضبان قطار لا سبيل إلى الخروج عنها ، بل هو مجرد مرشد على الطريق ، تقع ملائمتُه على تضاريس هذا الطريق ، ومن ثم تتغير أدواته بمقدار ما تتغير الأرض ، وما تحمله الحوادث - لوجستيًا - من إمدادات . ومثال ذلك أن ثقافتنا الموروثة كانت تعرف الأدب بأنه الشعر والنثر الفنى ، وهو تعريف ينبع من ثقافة أساسها النمط الخراجى الجامد Tributary Made of Production ، وفيها يكون الأدب حلية وزينة وترفيها ، وليس إنتاجًا معرفيًا موازيًا لنشاط اقتصادى متطور . بيد أن المعنى المعاصر والأوسع للكلمة ، يضم إلى نطاق « الأدبيات » كل ما تنجزه العلوم الإنسانية : الاقتصاد ، الاجتماع ، السياسة .... إلخ ، وأما النظرية بحسبانها أعلى مستويات المعرفة من حيث كونها بنية عقلية مكونة من مفاهيم Concepts منسجمة تؤدى إلى ربط النتائج بمقدماتها ربطًا منطقيا ، فإننا نرى فى المادية التاريخية نسقًا علميًا مقبولاً ، مع شىء من التحفظ ، على شقيقتها الكبرى « المادية الجدلية » ، ذلك أن ثمة علاقة ديالكتيكية تربط بالفعل ما بين الضرورة والحرية ، غير أن التسليم بوجود قوانين كلية شاملة تحكم الكون فى عالمى الماكرو والميكرو ليس إلا نوعًا من الميتافيزيقا ، يستحيل الحكم عليه إمبريقيا ، فالسببية Causality موجودة

أحيانا ، وغائبة أحيانا . . وإلا فلماذا يقفز الالكترون خارج مداره ؟ إنه يفعل هذا فى بعض الأحيان دون سبب . ولو قال أحد إن ثمة سببًا بالضرورة ولكننا لا نراه ، لاستوى هذا مع القول بعدم وجود سبب فى تلك الحالة بالذات ، دون نفى للسببية بإطلاق . وذلك كله إنما يعنى أن « النظرية » مطلوبة ، بقدر ما هو مطلوب أيضا عدم الخضوع الكامل لهيمنتها .

نحن إذن نلهث وراء التغيرات اللاهثة فى عالم سمته التغير المتسارع ، مندفعين على الحد الفاصل بين قبول التحدى ، ومراوغته ، مشدودين بالتوتر ما بين النظرية النقدية الكبرى ، وبين الانعتاق منها أحيانا ، وما بين الالتزام بالمنهج الديالكتيكى وبين غواية الانفلات من قبضته الحديدية .

ذلك أننا نكاد نجزم بأن النقد الشارع Meta Criticism قد أضحى اليوم - فى ظل بيولوچيا الاستنساخ - أحوج ما يكون إلى نقد أعلى يشرحه! فأية أزمة أحاطت بالحداثة فى العالم المتقدم! وأية أزمة تلك التى نعجز حتى عن مقاربتها فى ظل حداثتنا المحاضرة ؟

دور الأدب فى إنتاج المعرفة

ترى من كان أول أديب ظهر على وجه الأرض ؟!

غير مجد بحثنا عن إجابة لهذا السؤال ولو طرقنا باب الوثائق أو أصخنا لصوت التاريخ . فالأدب قد ولد يقينا قبل التاريخ ، وسبقت نشأته عصور التدوين ، وآية ذلك : إجماع علماء الانثروبولوجيا على تقسيم الثقافات إلى ثقافة « ما قبل القراءة والكتابة » و« ثقافة إجادة القراءة والكتابة » عسانا ، إذن ، أن نجد إجابة سؤالنا فى الحفر الآركيولوجى تخترق به طبقات المدونات الأولى لنستخلص التراث الشفاهى القابع فى الأعماق ، ومن ناحية أخرى علينا أن نفيد من القرائن التى يقوم عليها علم البيولوجيا وعلم النفس لإعادة بناء صورة البشر قبل التاريخ باعتماد منهما على النظرية القائلة : إن الطفل ليعيد إنتاج الجنس البشرى كله منذ أن يتكون جنينًا وحتى يتم نضجه الجسمانى والنفسى .

هنا فحسب ستطالعنا صورة الجدة القديمة صاحبة الخبرات والعواطف المشبوبة والذكريات السارة والذكريات الأليمة دءوبًا (ولاحظ الجذر اللغوى الواحد لكلمتى الدأب والأدب) على

جمع أطفال العشيرة حولها فى ليالى الشتاء القارصة داخل الكهف الحجرى ، أو جمعهم فى ليالى الصيف تحت سماء مرصعة بالنجوم لكى . . . تروى لهم ذكرياتها عن « أبيها الذى صارع أسدًا فصرعه وعاد متهللاً يقطر عرقًا ودمًا ، أو تحكى لهم عن زوجها الذى حمى العشيرة من أعدائها المغيرين عليها مفوقًا نحوهم سهامه وغارزًا فى أجسادهم حرابه » وربما جنح الخيال بالعجوز الأديبة هذه كيف « امتطى ابنها الأكبر شعاع القمر الفضى يحلق به فوق السحاب مفتشًا عن الموضع الذى يأتى المطر منه . . لكنه لم يعد من رحلته حتى الآن يا ويلتى ! ، والصغار - فيما هى تقص وتعيد تصوير الحوادث الحقيقى منها والمتخيل - جالسون يتحلقونها ممدودى الآذان ، مفتوحى الأفواه .

كانت تلك الجدة الدءوب الأديبة ، البروفة ، الأولى لإنتاج نوابغ الملحميين أمثال هوميروس وهزيود والفردوسى ، ممن احترفوا جمع الأساطير العجيبة من ترديدات الشعراء الجوالة (المتسولين بحياء) ليعيدوا صياغتها خلل قواعد فنية أدركوها بأحاسيسهم المرهفة ومواهبهم الفطرية : الحبكة ، التشويق Suspense ، رسم الشخصيات المتخيلة رسمًا جيدًا يحقق انسجام أفعالها مع طبائعها ، وأخيرًا دس المغزى المعرفى والأخلاقى بطريق غير مباشر والنتيجة : أن « تتعرف » الأجيال الصاعدة على المنظومة الفكرية للجماعة ، وبالمقابل تتعرف على الأغيار

المختلفين عنها ولو فى هيئة مضببة ، فضلاً عن « التعرف » على البيئة الطبيعية المحيطة ثم العالم بأسره من بعد .

فى تلك المرحلة التاريخية الأولى راحت المعرفة المتولدة عن الشعر الملحمى تتطور مرتبطةً بنظرة الناس إلى الوجود ارتباط الأنطولوجى بالإبستيمى . وبالطبع فلقد ظلت - فى هذه المرحلة - معرفة تحكمها العشوائية والتماس تفسير ظواهر الطبيعة والعلاقات الاجتماعية فى عالم الخرافة بحسبانه الوعاء الوحيد المتاح وقتذاك .

ورويدًا رويدًا أخذ الدين ينبثق من بين الأساطير ، يهذبها ويشذبها ويؤسس عليها المرامى السياسية والأخلاقية الأصلح ، حتى صار الدين بذلك أعلى المرجعيات المعتمدة والمهيمنة على مجالات المعرفة المختلفة . وراح الأدب ، باعتباره نشاطًا عقليًا إبداعيًا وممارسةً وظيفية سوسيولوجية ، يغترف من النبع الدينى ليقدم جمالياته الخاصة . بيد أن هذا النبع الواحد ما لبث إلا قليلاً حتى تفرعت منه أنهار بعضها هادئ وبعضها هادر ملىء بالجنادل والشلالات . وسرعان ما اصطدمت هذه بتلك إذ تراجعت الديانات الطوطمية الأولى فى بساطتها لتفسح المجال لمنظومات دينية سماوية وغير سماوية يؤكد كل واحد منها أن الحق المطلق حكر له دون غيره . وحتى فى داخل الدين الواحد انقسمت الجماعة إلى مذاهب وملل ونحل تتنابذ وتتصارع .

رأينا المسيحية مثلا تنقسم إلى عالمين بدءًا من مؤتمر نيقية ٣٢٥ ميلادية ، كاثوليكية ، تؤمن بتداخل السلطتين الزمنية والروحية تبعًا لنظريتها القائلة بأن للمسيح طبيعتين إلهية وبشرية ، و « أرثوذكسية » تفصل بين هاتين بحكم إيمانها بالطبيعة الواحدة ليسوع الإله ، بيد أن حدثًا جللاً جرى داخل هذه الأرثوذكسية إذ اندفع من كنيسة الأسكندرية رجل يعلن أن المسيح وإن كانت له طبيعة واحدة ، إلا أنها طبيعة بشرية لا إلهية ، فكان منطقيا أن يدفع حياته ثمنًا لهرطقته تلك! اغتيل هذا الراهب « آريوس » إذن ، غير أن فكرته لم تمت بموته ، بل هاجرت إلى الجزيرة العربية والشام ليتلقفها بعض الرهبان المثقفين لتصل أخيرًا إلى الراهب « بحيرا » و« ورقة بن نوفل » و « خديجة بنت خويلد » الذين آمنوا فيما بعد بمحمد رسولاً يأتيهم بقرآن يحدثهم عن عيسى الذى ما كان إلهًا قط أو ابنًا لإله ليبدأ المد التوحيدى مؤسسًا لدولة عظمى وحضارة بازخة . كان المغزى الكامن وراء تأكيد الإسلام لوحدانية الله وتعاليه ، وكذلك تأكيد الإسلام لكونه خاتم الرسالات السماوية ، هو الاعتراف ببلوغ الإنسان سن الرشد ، والاعتراف بحقه فى تقرير مصيره بنفسه . لكن الخطاب الدينى - فيما تلا تثبيت دعائم الدولة - انصرف عن هذا المغزى محولاً التيار الثقافى الإسلامى العام إلى إنتاج أدبيات تحض على الاستسلام لسلطة الخلافة باعتبار طاعة ولى الأمر

ترداداً لطاعة الله! وهكذا انحصر معنى استخلاف الإنسان (بألف لام الجنس) فى سلطة الخلفاء (بألف لام العهد) . ومع ذلك فلم تعدم الأدبيات الإسلامية هوامش يسعى أصحابها إلى تحرير العقل من سلطة النص ، من هؤلاء مثلاً : المعتزلة والصوفية والفلاسفة . بل حاول بعض هؤلاء الفلاسفة أن يصل بفكره التحريرى إلى أذهان العامة باصطناع وسيلة الأدب القصصى (هل نذكر الجدة القديمة ؟) فكتب « ابن طفيل » قصة ، حى ابن يقظان ، واضعًا بطله فى موقف وجودى ، منفردًا ، وحيدًا فى جزيرة منعزلة ليثبت قدرة هذا الشخص المنفرد (المعزول عن الجماعة) على إدراك حقائق الكون « بالعقل » وحده دون حاجة إلى « النقل » . كتب هذا ابن طفيل فى تأثر واضح بالأفلاطونية المحدثة التى كان أهل السنة والأشاعرة (قادة السنة الفكريين) يرفضونها جملة وتفصيلا بسبب غنصويتها الرامية إلى المساواة بين وحى النبوة ووحى غيرهم من البشر غير الأنبياء .

ولسوف نرى فى الهامش نفسه المرفوض (من قبل المجرى الثقافى العام) أبا العلاء المعرى يسعى إلى أنسنة المنظومة الدينية بأسرها من خلال شعره ونثره ، لا سيما أطروحته الفكرية السياسية : « رسالة الغفران » ، ولسوف يتلوه « ابن خلدون » بنظريته : العضوانية Organicism فى تفسير التاريخ (وهى نظرية مادية فى معظمها) مؤسسًا بذلك لقطيعة منهجية مع المؤرخين

الكلاسيكيين أمثال الطبرى وابن كثير والمسعودى ممن ارتموا بكاملهم فى أحضان النصوص المقدسة يتخذونها مرجعًا أساسيًا لسرد قصة الجنس البشرى .

كانت تلك أمثلة على ارتباط الأدب - بالمعنى الأوسع للكلمة - بتاريخ الأفكار فى رحلة لإنتاج المعرفة فى المرحلة الدينية . وأما الحياة اليومية فلقد كانت ماضية فى طريقها ، تقودها حاجات الناس المتزايدة إلى إشباع الأجساد بأكثر من حاجتها لإشباع الأرواح والعقول ، استجابة لطبيعة الأجساد المادية . فلقد يصبر المرء على الجهل ولكن أنى له أن يصبر على الجوع أو الحرمان الجنسى أو البقاء فى العراء دون مأوى ؟! ومن هنا فلقد كان طبيعيًا أن تتطور القوى المنتجة بما يخترعه الناس أو يكشفونه أو يتاجرون فيه أو يصنعونه من سلع وبضائع وأدوات طلبًا للثروة والقوة والهيمنة . وخلال ذلك الصراع الذى لم يتوقف لحظةً واحدةً فيما بين الأفراد والأفراد ، وبين المجتمعات وغيرها ، وبين الطبقات الاجتماعية قديمها وجديدها ولد « العلم » الحديث ليكون تعبيرًا عن هذا الاحتياجات المادية المتزايدة . راح العلم يقدم أوراق اعتماده للبشر محتميًا بمبدأ « السببية » Principle of Causality ومرتكزًا على آلية التجريب Experimental ، وهما مبدآن مقبولان عند الجميع مهما تختلف دياناتهم أو عقائدهم ، مما اضطر معه رجال الدين أن يعترفوا

للعلماء بأحقيتهم فى إنتاج معرفة أدق بالكون وبالحياة وبالمجتمع ، معرفة لا تقوم على مجرد النقل من السلف إلى الخلف ، أو على اتباع النصوص المقدسة اتباع الخاضع المستسلم دون نقد أو تمحيص أو تأويل بعيد إنتاج المعنى الدينى بما يتواءم والكشف العلمى . هكذا رأينا الكنيسة الكاثوليكية فى أوروبا ، تلك التى أحرقت چوردانو برونو وكادت تقتل جاليليو ، رأيناها تعتذر اليوم عن فعلتها مسلمة بأن الأرض تدور!

بيد أن الحال لم تمض على هذا النحو فى عالمنا الإسلامى . وآية ذلك أن نوابغ العلم الطبيعى من أمثال الحسن ابن الهيثم وأبى بكر الرازى وابن النفيس لم يتمكنوا قط من تجذير مناهجهم العلمية فى تربة الثقافة السائدة ، وذلك عائد - فى رأينا - إلى أن تلك التربة قد تعرضت للتصحر والتجريف بدءًا من تراجع المد العسكرى الفاتح منشئ اقتصاد الخراج ، ومرورًا بفقدان العرب المسلمين السيطرة على البحر المتوسط والبحار الشرقية فى القرن الحادى عشر الميلادى ، وصولاً إلى تعرض العالم الإسلامى للهجمة المضادة من العالم الغربى ، تلك الهجمة المسماة « الحروب الصليبية » فى أواخر القرن نفسه . هنا انكفأت البورجوازيات العربية الإسلامية إلى الداخل لقرون عدة ، قانعة بالتجارة الداخلية مما قلص من ثرواتها ، وأعدم فرصتها فى تحويل المال Money إلى رأس مال Capital

صناعى حين أطل على الدنيا عصر البخار . فى هذا المناخ الخالق راح الفكر السلفى يبرر عجز الاقتصاد « الإسلامي » عن إحداث التراكم المالى المنشود للتحول إلى الصناعة ، قائلاً : إن هذا التراكم لا مندوحة أمامه من اللجوء إلى الربا (البنوك) والربا محرم شرعًا ، فلماذا نأسى على ما نحن فيه من تخلف ؟!

وفى ظل هذه الأوضاع الحياتية المتأزمة ، وتحت تأثير الفكر السلفى الجامد ، ما كان للأدب إلا أن ينحسر تياره ، وأن تتواضع آماله . وأن تتقلص مواهبه ويتجمد أداؤه .

فماذا عن دور الأدب فى إنتاج معرفة تتسق وعصر العلم ، هذا العصر الذى نجاهد نحن العرب كى ندخله ؟

سؤال لا يمكن لأحد أن يجيب عنه الآن ، إلا إن كان مثاليًا يحدد الوظائف لكيان متوهم وكأنه واقع بالفعل ، وذلك لأن ثقافتنا العربية ما زالت فى مجملها تعيش وتنتج أدبياتها تحت سقف ثيولوجى . صحيح أن ثمة مشروعات للتحديث تتبناها نخب ثقافية تدرك أهمية الانتقال (من وإلى) . ولكن حتى هذه النخب لا شك ترزح تحت وطأة واقعها الراهن ، وهو واقع يجسده الظرف الموضوعى الموروث من تاريخ اقتصاديات « الخراج » ويجسده الظرف الموضوعى المحايث الذى حكم على رأس المال العربى بأن يبقى فى وضع القابع للرأسمالية العالمية . ولهذا فلسوف تظل أدبيات تلك النخب المثقفة تراوح

بين نقد الماضوية والحلم بالحداثة ، الحداثة التى لا تقام إلا على أساس من بنية تحتية اقتصادية مستقلة يقابلها فى البناء العلوى موهبة « الجدة » القديمة . وقدرتها على ترسيخ قيم الشجاعة وحب المغامرة واكتشاف المجهول ، فى نفوس وعقول الأجيال الصاعدة ، وأغلب الظن أن الجدة الجديدة ستكتشف أن مهمتها ستكون أصعب بما لا يقاس . لأنها ستحتاج إلى خلق تلك القيم خلقًا جديدًا بعد أن كان الموت قد اخترمها وأقبرها فى أرماس الجمود والتحجر . فلنراهن إذن على صواب المقولة الإبستيمية التى تؤكد أن الوجود أقوى من الفكر ، وأن التغير قانون الوجود .

لغات أجنبية وثقافة البدو

سُئل إعرابىُ : أين ناقتك ؟ فأجاب بلهجة من يعانى إمساكًا مزمنا : هناك ترعى العُهْعُخ .

فما هو هذا العُهْعُخ ؟! هل هو نبات ؟! عشب برى ؟! نوع جديد من الكلأ ؟! ما العهعخ يا ناس ؟!

هكذا راح الخليل بن أحمد الفراهيدى - صاحب قاموس العين - يسأل الثُقَات من فصحاء العرب دون أن يظفر بجواب . أما نحن فيهمنا أن نسأل لم استخدم « إعرابِيُّنا » هذا اللفظ الشنيع تحديدًا ، ربما قادنا هذا التساؤل إلى تشخيص جانب من جوانب أزمتنا المعرفية الحالية .

لنجرب مقاربة ثقافة البداوة - تلك التى تعيش فينا بجانب ثقافة التحضر - مقاربةً تستيعد قصد الشاعر على بن الجهم الذى مدح الخليفة العباسى المتوكل :

أنت كالكلب فى حفاظك للودِ وكالتيس فى قراع الخطوبِ
أنت كالدلو لا عدمناك دلوا من كبار الدلا كثير الذنوبِ

حيث اعتذر الحاجب عنه قائلًا للمتوكل : هذا رجل بدوى يا مولاى ، فانظره عامًا فى بغداد ثم استمع إليه . وبالفعل حضر الشاعر بعد عام وأنشد قصيدة رائعة كان مطلعها :

عيون المها بين الرُّصَافةِ والجسرِ
جلبن الهوى من حيث ندرى ولا ندرى

حينئذ أدرك الخليفة أن المرء نتاج بيئته ، إن سفلت سفل ، وإن ارتقت فى مدرج الحضارة ارتقى ونضج وعظم شأنه .

أما إعرابئ (العهعخ) الذى أشرنا إليه قبلًا ، فالظن أنه ظل يتمسك بفجاجته وقبح لفظه وانحطاط ذائقته قائمة إلى يومنا هذا . ربما بتصميم منه أن يظل زعيمًا لفئات اجتماعية طفيلية على الإنتاج ، فئات تمقت التحضر فى أعمق أعماقها ، حتى وإن لبست من الثياب أفخرها طرازًا ، وسكنت من المنازل أفخمها معمارًا ، واستخدمت من الأدوات أحدثها اختراعًا ، إنما الفيصل فى تمسكها بالبداوة إصرارُها على تحقير اللغة ، والدُنُوّ بها إلى ما لا يُفهم وما لا يُستساغ .

هذه الفئات الاجتماعية بعض من أزمة العالم العربى المتمثلة فى تخلف طبقاته الوسطى - لأسباب موضوعية وأخرى أيديولوجية - عن الوثوب إلى مرحلة الصناعة الحديثة فظلت أسيرة النظام الإقطاعى التجارى القائم على « اقتصاديات الخراج » وهى اقتصاديات خضعت لحلزونية الصعود والسقوط العباسى ، فالأموى الأندلسى ، فالعثمانى وكان مآلها فى النهاية التآكل والانهيار .

وعبر هذا التاريخ الطويل ظلت تلك الفئات الاجتماعية

الأكثر طفيلية ، ماضية - بغير وعى - فى تخريب كل قيم الحضارة بوقوفها موقف الضد من تطور مؤسسة اللغة لصالح الجمود البدوى . ثم راحت تواصل نفس التخريب فى ظل الاستعمار الذى استهدف تفكيك المؤسسات الوطنية عسكرية كانت أو سياسية أو اقتصادية .

ولتأكيد الموازاة بين هذين النمطين من التخريب ، يمكننا أن نراجع مثلا فترة الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضى لنقارن بين إغواء العمال المصريين لترك المصانع الوطنية والالتحاق بمعسكرات الجيش البريطانى « الأورنس » وبين انتشار الألفاظ المنحطة والتى تبدأ بالنداء على الشخص المحترم بكلمة « يا ويكا » وتنتهى بوصف من يراد إهانته بكلمة « يا خرنش » و « يا مكنسة » إضافة إلى غزو التعبيرات الجنسية الفاضحة لميادين الأغانى والمواويل والمونولوجات والقفشات المتبادلة بين الأصحاب والخلان . وجميعها علامات على شعور مزدوج : وجههُ الأول اليأس من التقدم والترقى ، والوجه الآخر يرحب بالعودة إلى البداوة حيث الهمجية أقل تكلفة .

فى فترة السبعينات حيث دَشَّنَ الانفتاحُ النهب الجنونى لثروة الوطن . هُوجمت مؤسسةُ اللغة الراقية (بفرعيها : الفصحى والعامية) بألفاظ دنيئة قادمة من مستعمرات حثالة البروليتاريا مثل « السح الدح » وكلمات معبرة عن أنانية البورجوازية الصغيرة

النازحة من ثروة النفط الخليجى الخراجى ، مثل « كله يدلع نفسه » وشعارات تغرى بالاستكانة والخنوع مثل « سلام أمال إيه » بعدها تم إسقاط عبد الحليم حافظ - بكل رقته وعذوبة كلمات أغانيه - ليتوج بدلا منه على عرش الغناء مطربُ الطفيليين : أحمد عدوية .

الآن وقد دخلنا - تجاوزًا - القرن الحادى والعشرين ، قرن العولمة بشركاته متعددة الجنسيات وعابرة القارات ، فلقد سارع الإعرابى القديم إلى تنشيط أتباعه المحليين ليشاركوا فى هجمة عالم « الماك » (ماكدونالدز وكنتاكى وكوكا كولا ومكانتوش) وليقوموا بدورهم التخريبى داخل مؤسسة اللغة القومية ، فظهرت التعبيرات الفارغة من كل مضمون مثل : إيه النظام ؟ و « هس بس » و « فخفخينا » و « رَوْشَنَة » جنبًا إلى جنب الحاملة لتناقضات المُحال مثل : « حلوة بشكل فظيع » و « مالوش حل » إظهارًا لشدة الإعجاب والانبهار ! . . فضلا عن الدعوة إلى نبذ التفكير بكلمة « دماغك »!

أما مصيبة المصائب فهى صعود فئة « النصابين » وقوامها فتيان وفتيات تخرجوا فى الجامعة (كيف ؟!!) واتخذوا أماكنهم فى الشاشة الصغيرة مرتدين أحدث الأزياء يتكلمون اللغات الأجنبية بطلاقة ، يثيرهم جدًا أن تنطق بكلمة أجنبية - فى إطار اصطلاحى معين - بغير لكنة أصحابها . حينئذ يرفعون لك

حواجبهم قائلين بترفع : Pardon أى أعد نطق الكلمة بشكل دقيق أو فاصمت . هؤلاء النفر هم أنفسهم أكثر الناس ممارسة لتحطيم قواعد النحو بله الصرف . فترى واحدهم ينصب الفعل المضارع المرفوع أصلاً قائلاً بملء الفم : والآن نَذّيعَ (بفتح العين) عليكم برنامج كذا . وترى آخر ينصب ما بعد حرف الجر بدم بارد قائلا : نحن الآن فى الساحلَ (بفتح اللام) الشمالى ! وحتى الفاعل لا يسلم من نصب آنسة معجبة جدًا بنفسها حيث تعودت أن تقول : وقد فاز الفيلمَ (بفتح الميم) بجائزةَ (بفتح التاء) الأوسكار . . وتؤكد أخرى على وحدانية النصب فتقول : وقد صرح رئيسَ (بفتح السين) مجلسَ (بفتح السين أيضًا) الشعبَ (فتح الباء) بأن الجلساتَ (بفتح التاء) مستمرة . . . !!

تعرف اللغةُ العربية معانىَ متعددة لكلمة (نَصَبَ) من بينها صيغة النصَّاب بتشديد الصاد . وهى كلمة يصف بها العامةُ كل من يحتال على غيره ليسلبه شيئا . فإذا كان الشمال الغنى يحتال على شعوب الجنوب البائسة موهمًا إياها بأنه يقدم لها المعونات الاقتصادية (الأدوات الاستهلاكية البراقة !) بينما هو يسلبها كل قدرة تنافسية فى مجال الإنتاج ؛ فلا غرو أن يتقدم معجبوه وأنصاره المحليون ، ممن يلبسون قشرة الحضارة فوق إهاب البداوة ، ليغرروا بعقول مواطنيهم حتى يتخلى هؤلاء المواطنون عن حراسة مخزونهم الثقافى (والنحو أساسه كما كان أبو سعيد

السيافى يقول) ولو تم تحطيم بنية النحو لتحطم البناء اللغوى كله ، ومن ثم تخلخلت وتفككت العلاقات الاجتماعية وانتصرت قيم القبائل المتفرقة على قيم الدولة المدنية الموحدة .

وهذا هو ما يفعله نصابونا المحليون - دون وعى طبعا - بالتساوق مع مناخ العولمة ، التى تسعى إلى إعادة إنتاج المركزية الغربية ولكن بآليات جديدة تغازل ثقافة البداوة ، حاملة إليها مساحيق كلامية لا علاقة لها بلغة شكسبير وملتون أو لغة جوته ، أو جماليات هوجو ، وملارميه . والنتيجة المحتومة لهذا التهجين الخبيث أن يأتى يوم نسمع فيه « بدوية » منا متنكرةُ فى ثياب باريسية تهاتف زوجها قائلة :

We need a lot of hohohg to eat. o .k?

. . . .

. . . .

فإذا كان هذا مجلى من تجليات حداثتنا المحاصرة ، فماذا سيكون الحال مع كتابتنا ، باعتبار الكتابة صورة للغة بقدر ما يرى فيها (اللغة أعني) فردينان دى سوسير نظامًا ، تقوم العلاقات بين عناصره - وليست العناصر ذاتها - بإنتاج المعانى ؟ بمعنى أن عناصر اللغة : النحو والصرف والمفردات بنسبها واشتقاقاتها . . . إلخ ليست بقادرة على توليد الدلالة ما لم ترتبط فيما بينها بعلاقات وأنسقة عقلية يحددها المستوى الثقافى

لأصحابها ، أى المستوى الذى يعكس بدرجة معينة البنى العميقة للغة : وهو ما يعنى فى تقديرنا أن كتابتنا إنما تعبر فحسب عن ذلك « الشق » المحاصر فى ثقافتنا العربية ، وليس عن اللغة العربية التى هى أرحب بكثير مما نحن فيه ، وذلك بقدر ما تحجم « الأيديولوجيا » - الوعى الزائف - حركة كتابتنا .

ترى ما هو مستقبل ثقافتنا إذن فى ظل كتابة معظمها زائف وأقلها محاصر ؟! ذلك ما سوف نحاول الإجابة عنه فى الفصل التالى .

الكتابة ٢٠٠٠
حول ثقافة الانصياع العربى

من نافلة القول إن التطور سمة الوجود ، وأن التراكم الكمى ، لا مشاحة ، مؤد عند لحظة معينة إلى تغير نوعى . ذلك أحد قوانين العلم غير المنكورة نرى أثره فى مجالات الفيزياء والبيولوجيا والكيمياء وغيرها من مجالات العلوم الطبيعية فهل ينطبق هذا القانون على حركة العقل الإنسانى بنفس الكيفية ؟

سؤال يجيب عنه هيجل Hegel فيلسوف الديالكتيك بالإيجاب ، فالتطور عندى يبدأ فى العقل البشرى بمواجهته للعالم المادى والمحسوس . ومن الدعوى Thesis ونقيضها Antithesis ينشأ مركب جديد فى الذهن البشرى ، synthesis يتحول بدوره إلى دعوى . . . وهكذا تستمر الحركة عبر النفى ونفى النفى إلى أن تتكون للعقل الإنسانى القدرة على التجريد فتظهر الفلسفة العقلية القادرة على تفسير التاريخ والتنبؤ بالمستقبل .

فإذا أردنا أن نطبق قانون هيجل هذا على مسيرة العقل الأوربى منذ نشأة الفلسفة المادية عند الأيونبين فى اليونان القديمة ثم الإيليين أصحاب المنزع الميتافيزيقى لرأينا أن أرسطو

Aristatalis لم يكن إلا ذلك المركب بين النزعتين . لكن فلسفة أرسطو ستواجه فيما بعد بالديانة المسيحية التى هى ميتافزيقا جديدة ليخرج من الاثنين - عبر الحوار المتصادم - فلسفة القرون الوسطى الجامعة بين الله والإنسان فى مؤسسة فلسفية هى الكنيسة الكاثوليكية .

فهل توقف العقل الأوربى عند هذا الحد ؟ بالطبع لا ، وإنما استمرت المسيرة صاعدة فحدث الإصلاح الدينى وتم فصل الدين عن الدولة وانطلق العقل الأوربى متحررًا من إشكالية الله والإنسان ، ليطرح من جديد - ولكن على مستوى أعلى - إشكالية الإنسان والطبيعة .

عندئذ حل عصر النهضة محل القرون الوسطى المظلمة حيث وضع كوبرنيكس النظام الفلكى الجديد محل النظام البطليموسى ، ودار ماجلان حول الأرض ، واستبدل فرنسيس بيكون الاستقراء بالقياس ، وعصف نيوتن بفيزياء أرسطو ، وأسس ديكارت المنهج العقلانى قائمًا على الشك المنهجى فى كل فكرة مسبقة Aprair ليكون هذا كله بشيرًا بميلاد الحداثة Modernism .

وهكذا انفجرت الثورة الصناعية وتلتها الثورة السياسية وتولت البورجوازية السلطة لتواجه بدورها ثورة البروليتاريا ذات

الفكر الاشتراكى ، ومن الثورتين نشأ وضع جديد هو عالم ما بعد الحداثة Post Modernism .

فأين نضع عقلنا العربى على خارطة هذا العالم بحيادية علمية لا غش فيها ولا تضليل ؟

لقد انقضى القرن العشرون تاركًا العقل فى نفس حالته الاستاتيكية من حيث اعتماده - فى تلقى المعرفة - على المتصلين بالمصدر الأعلى : الكهنة فى مصر القديمة ، والأنبياء فيما بين النهرين والشام والجزيرة لتبقى حضارتنا دائما حضارة « نص » ويظل العلم لدينا مجرد فنون تفسيرية : مساجلات ، ومداخلات ، وشرح على المتون ، وتظل إشكاليتنا إشكالية ميتافيزيقية تدور حول العلاقة بين الإنسان والإله ، وكأنما لا شأن لنا بالعالم الطبيعى (الفوزوس) بل بالكلمة (اللوجوس) مرسخين فيما بيننا ثقافة الانصياع ، والرضا بالمفعولية ، والقبول بما يراد لنا دون أن نريد نحن لأنفسنا تغييرًا .

لقد تعرض العقل العربى خلال تاريخه الطويل لزلزالين عنيفين كانا قمينين بتغييره ونقله من فكر البداوة إلى فكر الحداثة لولا تجذر فكر البداوة فى تربة النمط الأسيوى للإنتاج [(١)] Asiatic Made of Production من ناحية ، ومن أخرى مخايلة فكر الحداثة مختلطًا بما يسمى بالغزو الثقافى ، مما اقتضى رفض الفكر الحداثى ومقاومته حتى لا يعكر على الهوية القومية

أو يمس الاستقلال الفكرى ، أو يحرم الجماهير من سباتها العقلى المأمون الجانب!

فأما الزلزال الأول فكان تلك الحروب المسماة بالصليبية ، تلك التى بدأت بخطاب البابا أوربان الثانى عام ١٠٩٥ (٤٨٨هـ) يدعو فيها أوربا المسيحية أن تستخلص بلادها من ذلك الجنس الشرير (!) الذى بادرها بالغزو فاحتل الأندلس وصقلية وهدد نورماندیا والتف حولها من جهة الأناضول تمهيدًا لالتهامها جميعا .

وهكذا بدأ الهجوم المسيحى المضاد ، وما لبث إلا أعواما أربعة حتى سقطت القدس فى يده ، لتبدأ مرحلة جديدة لم يعرفها العقل العربى منذ استقرت الدعوة الإسلامية فى بلاده ، مرحلة يواجه فيها العربى المسلم - بكل كبريائه الموروث ويقينه الدينى الكامل - ليس الآخر المفتوحة بلاده ، الذمى دافع الجزية عن يد وهو صاغر ، بل الآخر المختلف القادم إليه فى عقر داره يحتل بلاده ويبيع أطفاله ويسبى نساءه أو يجبره على سداد الجزية عن يد وهو صاغر ! ويالها من صدمة!

بيد أن الفكر الإسلامى لم يكن مهيأ لمواجهة الصدمة تمهيدًا لتجاوزها .

كانت الهرمسية [٢] قد التفت حول العقل العربى المسلم والمستعد لفهم القرآن فهمًا عقلانيًا ، فكان أن اخترق

الغنوصُ[٣] العقل العربى فى أكثر من موضع . . وما لبث هذا العقل المخترق إلا قليلا حتى أزور عن اعتماد البرهان العقلى وسيلة لإنتاج (مشروع ابن رشد الذى أحرقنا كتبه وتلقفها القديس توما الإكوينى بالترجمة والتأسيس لنهضة عقلية فى الغرب) حيث اكتفى العقل العربى بآليات إبستيمية خاصة به وحده هى : البيان **والعرفان** .

فأما علوم البيان : علم الكلام ، وأصول الفقه ، والنحو ، **والبلاغة فقد** اكتمل بناؤها فى القرن الرابع الهجرى ، فكان **منطقيًا أن** يتوقف الاجتهاد فيها لتتآكل فيما بعد على أيدى **المقلدين**

إذا تم شىء بدا نقصه   توقع زوالاً إذا قيل تم

وأما العرفان فظل قائما - عبر النزعة الغنوصية - متمثلاً فى الفكر الشيعى المنفتح على المصدر الأعلى من خلال الإمام المستور ونوابه حتى اليوم . وظل العرفان قائمًا كذلك فى فكر التصوف تخييلاً لعالم مثالى مفارق لعالمنا هذا المضطرب . . بل وتسلل العرفان أيضا إلى سلوك أهل السنة ، ومثاله أن يتجنب واحدهم اتخاذ القرار الصعب لاجئًا إلى ما يسمى « بالاستخارة » التى هى نوع من تلمس الوحى ، وتوقع الاتصال به بشكل مباشر .

وفى كل الأحوال ليس ثمة غير الانصياع للسلطة المعرفية

التى يمتلكها الفقيه (الموظف لدى الخليفة) أو التى يمتلكها الإمام أو القطب الصوفى (الموظفون فى إدارة المصدر الإله) بينما يغدو العقل المتمرد على هذه السلطات زنديقًا كافرًا مباحًا ماله ودمه !

وما بين الهرمسية والغنوص والعرفانية وتجمد علوم البيان وبين طبيعة الحكم الشمولىَ Totalariamism المؤسس على النمط الآسيوى للإنتاج ، الذى لا يعترف بالمعارضة السياسية ، لم يكن أمام العقل العربى إلا التقوقع . والتقوقع ليس إلا رفضًا منهجيًا مع أى آخر مختلف ، فما بالك إذا كان هذا الآخر المختلف قد جاء غازيًا مغتصبًا . . . عندئذ يصبح ذلك الآخر - فى نظر العقل العربى - بغير مزية واحدة . بل يمسى كافرًا مرفوضا بالإطلاق ، وكذلك تغدو علومه ومعارفه ومبادئه العقلية جميعا ، وأية ذلك أن المثقف العربى لم يلتفت خلال المائتى عام التى استغرقتها تلك الحروب الصليبية إلى استكناه العقل الأوربى أو تأمل أساليبه فى تطوير آليات المعرفة . وحتى فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية حين ترجم المأمون (ت ٨١٣ ميلادى) أعمال أرسطو ، لم يفعل ذلك إلا لمواجهة الفكر الشيعى المنافس ، وبهذا حوصر المنطق البرهانى فى نطاق الأيدولوجيا ليتم استخدامه أو عدم استخدامه حسب الحاجة السياسية للدولة ، بدلا من تأصيله كأداة معرفية عليا تأسيسًا لعقل

علمى كونى (وليس عقلا أيديولوجيا محليًا) حيث العقل الكونى وحده المؤهل لمحاورة الغير بندية دون استعلاء ، أو استخزاء .

من هنا يمكننا أن نستنتج أسباب إحراق كتب ابن رشد وأسباب نبذ مبدأ الإمام مالك « المصالح المرسلة » ومبدأ أبى حنيفة « الاستحسان » وهما مبدآن كانا حريين بتوسيع عدسة الرؤية لولا أن الدولة لم تكن تستريح إلا للفقه الشافعى / الحنبلى القائم على النص وحده ، فبقى هذا الفقه منفردًا بساحة المعاملات معوقًا البورجوزيات العربية عن الانتقال من الوضع التجارى إلى الوضع الصناعى بتحريمه كل ما من شأنه إحداث التراكم الرأسمالى المطلوب لهذا الانتقال استنادًا إلى حكم الربا .

كذلك فإن مثقفنا العربى - من قبل ومن بعد الحروب الصليبية - لم يُعْن بتجذير منهج العلم التجريبى الذى اكتشفه الآحاد من أمثال أبى بكر الرازى ، والحسن بن الهيثم ، وابن النفيس . . ولا هو عُنى بدرس الفلسفة بله تشعيبها (أى ربطها بنشاط الشعب الاقتصادى والاجتماعى) فصار سهلاً على « الغزالى » ابتلاع الفلاسفة أمثال الكندى والفارابى وابن سينا وتكفيرهم لحساب إيديولوجية الدولة السلجوقية ، لم يتصد له إلا ابن رشد الذى لم يصل فكره إلا لأوربا كما أشرنا من قبل .

فإذا كان هذا هو حال الثقافة العربية حين وجدت الآخر

المختلف فى عقر دارها عدوًا غازيًا ، وإذا كان ذاك هو حال المثقف العربى الذى تحول إلى موظف فى بلاد الخلفاء السلاطين والأمراء فهل كان ممكنًا لزلزال الحروب الصليبية أن يحرك الساكن ، ويغير الجامد المستقر ؟!

ليس هذا مجرد سؤال ذهنى ينتظر الإجابة ، فلقد قدم لنا التاريخ تلك الإجابة فى هيئة استمرارية لذات الأوضاع الثقافية (٤) حيث عاد الفكر السنى إلى البيان الذى اكتملت علومه ، وبالمقابل تراجع الفكر الشيعى إلى عرفانه وتقيته وعمله السرى ، وكأن الحروب الصليبية ما كانت إلا كابوسًا عبر نوم النائمين ثم انقضى دون أن يترك حتى ندبة واحدة فى بنية العقل العربى العتيد!

الزلزال الثانى الذى انقض على الأمة العربية ، وكان حريًا بأن يفيقها من أحلام قرونها الوسطى . . . تمثل فى زرع دولة إسرائيل – جريمة القرن العشرين – داخل الجسد العربى ، ولم يكن ذلك بعيدًا بالطبع عن مسيرة الاستعمار الغربى (الطبعة العصرية للحروب الصليبية) إلا أن عجز العقل العربى عن استيعاب مفردات الحوار مع هذا الآخر المختلف ، الغازى المحتل ، قد جعل الكلمة الأولى والأخيرة لذلك الآخر وحده . ولهذا القول تفصيل نبدأه بتحديد مصطلح الحوار على النحو التالى :

ليس الحوار Dialoge مجرد مناقشة كلامية بين طرفين ، إنما

هو علائقية جدلية يستخدم فيها كل طرف أقصى ما عنده من إمكانيات عقلية ومادية بغرض تحقيق مطالبه لدى الآخر ، وبهذا المعنى تصبح الحرب ذاتها شكلاً من أشكال الحوار ينتهى بأن يفرض المنتصر شروطه السياسية على الطرف المهزوم . وقد تنتهى الحرب بغير انتصار حاسم ونهائى فتتحول العلاقة من حوار المدافع إلى حوار التفاوض حتى يصل الطرفان (أو لا يصلا) إلى تسوية Compromise يحدث ذلك حينما يتبدى الآخر للذات بحسبانه موضوعًا مطلوبًا فهمه والسيطرة عليه وليس « ذاتًا » لها نفس الحقوق .

لقد غاب هذا المعنى الأخير عن العقل الغربى منذ البداية ، فظن الطبيعة مجرد موضوع يقهر ، ولم تستطع المسيحية - والتى كانت تعديلا محدودًا لليهودية - أن تغير من البنية الاستعلائية للعقل الغربى ذاك . وبالمقابل لم يستطع الإسلام أن يغير من بنية العقل العربى المؤسسة على البدائية والانغلاق على الذات وبغض الآخر المختلف معــها فى العرق أو العقيدة بغضًا يدفع إلى قتله أو إذلاله وتغريمه .

على هذا النحو ، إذن تحددت العلاقة بين العقل العربى وبين غريمه الغربى عبر القرون الوسطى بهيئة نفى متبادل . فكلا العقلين ينظر إلى نفسه باعتباره ذاتًا وللآخر بحسبانه موضوعًا . غير أن العقل العربى الذى حصر نفسه فى إشكالية الذات الإلهية

والذات الإنسانية ، فوجئ بعد مرحلة الانتصارات العسكرية الأولى بأن الآخر المختلف (الذى تحرر من هذه الإشكالية الدينية) وقد استرد زمام المبادرة بتوسيعه نطاق « موضوعه » ليشمل العالم بأسره . . أراضيه ، وبحاره ، خاماته ومعادنه ، طاقاته الظاهرة والكامنة . وهكذا تم اكتشاف قوة البخار وقوانين الميكانيكا(هنا يستطيع العقل الأوربى أن يتجاوز فيزياء أرسطو الكونية) فكان التصنيع بكل ما يعنيه من ثورة فى وسائل الإنتاج ، ومن تقدم فى آلياته ، ومن ثراء وقوة فى مردوداته ، وكان أن واكبت هذا التصنيع حركة الاكتشافات الجغرافية تقودها بورجوازية رأسمالية صناعية نشطة بحثًا عن مصادر المواد اللازمة للصناعة وفتحا للأسواق الضرورية لتصريف المنتجات ، واستخدمت الأساطيلُ والجيوشُ لهذا الغرض المزدوج فكان أن سقط العالم القديم - وضمنه البلاد العربية - فى قبضة الاستعمار .

وأما بورجوازيات العالم القديم فقد ظلت حبيسة أنماطها الإنتاجية التقليدية (الإنتاج الزراعى والبضائعى وليس السلعي) مما أبقاها خارج حلبة المنافسة قانعة بالتبعية راضية بالمفعولية لقرون طويلة . حتى إذا بدأت حركتها نحو التحديث والتصنيع كان الوقت قد تأخر والأوان قد فات .

فإذا أضفنا إلى هذا العامل الخارجى عاملاً آخر داخليًا يتمثل

فى أن الإقطاع إنما كان الأب الشرعى للطبقات البورجوازية العربية (بحيث كان مستحيلا عليها أن تقوم بتصفيته كما فعلت قريناتها الأوربيات) فلقد ظل فكر الإقطاع الثيوقراطى الهيراركى مسيطرًا على عقول البورجوازيين العرب مقيدًا أقدامهم لا تتحرك نحو الحداثة خطوة إلا ويعيدها هذا الفكر إلى السلفية والأصولية خطوتين .

وهكذا ظل « الموضوع » الثيولوجى مطروحًا « الذات » العربية لا تُستثنى منها حتى الاتجاهات التقدمية . . فالليبراليون والقوميون وحتى الماركسيون العرب لم تغادرهم السلفية وإن اختلفت أقنعتها على الوجوه . فبقدر ما بقى النموذج الإسلامى مرجعية وحيدة للإخوان المسلمين بقدر ما ظل النموذج الغربى الفرنسى أو الروسى مرجعية وأصلاً يحتذى عند أصحاب الاتجاهات التقدمية العربية . أما الإبداع وتأسيس نظرية عربية للثورة أو للحداثة فقد ظل حلمًا لبعض الأفراد لا يجاوزهم إلى التجذر فى المجرى الثقافى العام .

والخلاصة أن منهج التبعية للسلف القديم أو للسلف المعاصر كان المنهج الذى قاد العقل العربى - بعد عدة جولات عسكرية - إلى القبول بالحل الأمريكى لما يطلق عليه « أزمة الشرق الأوسط » (لاحظ قبول العرب بتعبير الشرق الأوسط بدلا من إصرارهم على تسمية الأزمة باسمها الصحيح : الأزمة العربية

أو حتى الأزمة الفلسطينية) وبالتبعية أيضا قادنا هذا إلى القبول بوجود إسرائيل بل والتنافس على تطبيع العلاقات معها ، غير واعين إلى أن ذلك إنما يعد بداية النهاية للمنظومة العربية بل وللثقافة والهوية وربما الوجود المادى ذاته .

فهل من سبيل لمحاولة أخيرة تستهدف تحديث الثقافة القومية بما يجعلها صالحة للدخول مع العصر فى حوار جاد ؟ وهل يمكن لذلك أن يتحقق دون إزالة الرواسب الكامنة فيما نسميه « بثقافة الانصياع » ؟

إن أول هذه الرواسب ليتجسد فى النزعة الماضوية التى تصور أن أمور « الخلف » لا تصلح إلا بما صلحت به أمور « السلف » وهو ما يعنى أن نعيد إنتاج إشكالية المخلوق إزاء الخالق ، وأن نتوسل إلى حلها بالقياس الأصولى : قياس الغائب على الشاهد الذى نسفه « ابن تومرت » ببساطة حين أعلن أن هذا القياس المعتزلى لا يعتمد على العلة Cause بل الأمارة ، فالأخيرة يثبت عندها الحكم ولا يثبت بها ، وهو ما يعنى بلغة معاصرة نفى مبدأ السببية ، وإذا انتفت السببية انتفى العلم الموضوعى بأسره .

يتصور البعض أن الإصلاح الدينى ممكن حين نستعيد المعتزلة ، وهذا غير صحيح بالمرة . ولدينا من تاريخنا الحديث شاهد . فالشيخ محمد عبده أراد ذلك فكان منطقيًا أن يذهب

تلميذه « النجيب » محمد رشيد رضا إلى ما هو أبعد وبما يجعل من السلف حكما فكريًا على الحاضر ، وحين « أتى دور تسييس الفكر رأينا حسن البنا يؤسس حركة الإخوان المسلمين ذات التوجه الإصلاحى . وحين رأى الشيخ سيد قطب تلميذ « البنا » أن الإصلاحية تعطى الدَّنيَّة فى السـياسة اتخذ سبيلا « ثوريًا » إلى تنظير الإرهاب بغير تردد [٥] وهكذا عودًا على بدء وجدنا أنفسنا أمام فكر الخوارج الذى لفظته الجماعة عبر تاريخها الطويل .

مقارنة بإصلاحنا الدينى المخفق نلاحظ نجاح البروتستانتية على يدى مارتن لوثر (ت ١٥٤٦) وكالفن Calvin (ت ١٥٦٤) حين استند هذان الراهبان على العقل الأرسطى الكونى والذى كان أيضا مرجعية الخصم (الكنيسة الكاثوليكية) وهو عقل لا يمكن أن يوصف بالماضوية بحال من حيث عدم تركيزه على خصائص أمة بذاتها ، أو على أيديولوجية بعينها ، بل إن تسبير الكثلكة Cathalicity معناه سعة الأفق وجعل الفكر كونيًا شاملا . ليكشف لنا عن طبيعته المتحررة بينما يلح الفكر المسيحى الشرقى على تعبير الأرثوذكس Orthodaxy الذى يعنى الاستقامة والتمسك بالخط التقليدى حتى النهاية . الأمر الذى يشى بأن العقل المصرى المسيحى والعقل العربى الإسلامى إنما كانا ينهلان من معين واحد الذى هو معين سابق Apriar مفارق

ومتعال ، مما لا يدع من وظيفة للعقل البشرى إلا أن يفسر كلمته المقدسة (اللوغوس) مستمدًا منها المعرفة غير مبال بأية معارف أخرى أيا كانت مصادرها!

ثانى هذه الرواسب الثقافية تأويلنا الخاص للعلم بأنه علوم البيان (٦) . فنحن بهذا التصور لا نطلق اسم العلماء إلا على مدرسى علم الكلام ورجال الفقه والبلاغيين والنحاة ، مع أن هؤلاء جميعًا مقلدون ، فضلاً عن كون هذه العلوم مقصورة على العرب المسلمين دون غيرهم ، ومن ثم لا تصلح للدخول فى حوار مع عصر العلم Science الذى لا ينهض إلا على شروط محددة : السببية ، الاستقراء ، والبرهان ، واعتبار المعرفة بناءً يبنى من البسيط إلى المركب ، بناء قابلاً لإعادة النظر بالتعديل والحذف والإضافة دون حرج أو قيود أيديولوجية من أى نوع .

وتعد « العرفانية » ثالث هذه الرواسب المنوط بنا إزالتها عن المجرى الثقافى العام . فالعرفانية تنزيل من المصدر الأعلى للبعض لا للكل ، وهؤلاء البعض هم : الأئمة ، والأولياء ، وأقطاب الصوفية . . . إلخ وهو ما يجعل المعرفة نتاج الوحى والإلهام الذى يُضن به على غير أهله ، ومن ثم فلا رأى فيها للجموع وكل ما هو مطلوب من الجموع أن تصدق وأن تذعن وأن تنصاع .

تتمثل هذه الرواسب الثقافية الثلاثية فيما نسميه « الكتابة

الزائفة » وهى كتابة تملأ معظم صفحات حياتنا تحقيقًا لاستراتيجية الانصياع .

بيد أن محاولة جادة مخلصة من جانب المثقفين الحقيقيين تستطيع أن تقلص هذه الصفحات إلى حدها الأدنى . وذلك حين يدرك كل صاحب قلم أنه مسئول عن مستقبل ومصير أمته . . حينئذ لا شك أنه سوف يضع نصب عينيه - مبادئ ثلاثة للكتابة التى سندخل بها عام ٢٠٠٠ مقترحة فيما يلى :

أولا : الأخذ بصيغة الحداثة (النزعة) Modernity وليس الحداثة (المذهب) Modernism فالأخيرة مسألة خاصة بتطور الغرب قادته إلى مشكلات ما يعرف بـ . . . ما بعد الحـــداثة Post - Modernisme : قصر العقل على الأدائية ، والاغتراب Alienation المتزايد ، والارتداد إلى الميثى myothy وأن تقنع التكنولوجيا ، فالنكوص الفكرى عن مجابهة الزخم الرأسمالى عابر القارات (اللهم إلا جهود مدرسة فرانكفورت النقدية وتفكيكية فوكو ودريدا)

أما الأولى Modernity فتعبير عن روح وثابة تقتحم المجهول ، ولا تعترف بالجامد المتحجر ، ولا تتوهم اليقين فى عصر اكتشف أن كل القيم - سواء فى الطبيعة أو فى الفكر - إنما هى قيم نسبية تحتمل الصواب والخطأ بحسب المنظور الثقافى وباعتبار النسق الزماني/ المكانى . ومن ثم يتعين على

من يسعى للتحديث آن يقبل بالتعددية الثقافية ، وآن يتصدى للمذاهب والنزعات الشمولية بشجاعة الجندى ونزاهة القاضى وبراعة الطبيب ، فضلا عن تصديه بالنقد لخطاب الحداثة الغربية التى تمذهبت . كى يتجنب أعراضها السلبية السالف الإشارة إليها .

ثانيا : ليست الأصالة Authonticity قرينة الأصولية Fundmentalism ، فالأولى تعنى الجدة والأولوية والسبق والتفرد والتميز ، بينما تعنى الثانية الاحتكام إلى السلف ، والارتكان على ما تحقق فى الماضى ، والسير على نفس الدرب القديم . الأولى تعنى إنتاج الأصل ، والثانية تعيد إنتاجه فى ظروف غير ظروفه التى تحقق فيها . الأولى تعنى الإبداع . والثانية لا تهتم إلا بالاتباع . والنتجة أن الأصولية ليست إلا خصمًا من الرصيد الثقافى ، بينما الأصالة إضافة حقيقية للمعرفة لا غش فيها ولا تزوير .

ثالثا : الكتابة الحقيقية قيمة أنطولوجية قائمة بذاتها ، علاوة على كونها محركًا إبستيميًا لفهم الوجود وتغييره فى آن . وآية ذلك ما أثبته العلم فى عصرنا من أن اللغة ليست مجرد وعاء للفكر بل هى الفكر ذاته ، من حيث إنها لا تكون إلا بوجود « الآخر » فالشخص الذى وُلد فى جزيرة منعزلة ليس بها أحد غيره لا يمكن أن يتكلم وبالتالى لا يمكن أن يفكر (ولك أن

تلاحظ الفرق بين قصة «حى بن يقظان» لابن طفيل وقصة روبنسون كروزو لـ « دانيال دى فو » لتدرك الفرق بين عقل الفيلسوف الشرقى وبين عقل الروائى الغربى) .

الكتابة الزائفة التى تعبر فحسب عن ذات لا ترى إلا نفسها إنما هى الآفة التى ينبغى ألا نسمح لفيروساتها أن تتسلل إلى صفحات كتاب أو مجلة تحت زعم التشجيع ورغبة المجاملة أو بتأثير الوضعية Pasitivism المعبرة عن إيديولوجية البورجوازية حيث القبول بالسائد والمتاح تذرعًا بالحياد الزائف والموضوعية الكاذبة .

أما الكتابة الحقيقية فتعرف بمستواها الرفيع وبمضامينها المثيرة للجدل واستنفار الأسئلة الجادة حول الإشكاليات الحقيقية المطروحة على عقل الأمة . وليس مطلوبًا من هذه الكتابة الحقيقية أن تقدم أجوبة سابقة التجهيز ينصرف عنها القارئ لأنه يعرفها ويعرف أنها ليست كافية بحال من الأحوال لإشباع حاجاته العقلية ، ذلك الإشباع الذى لا يكون إلا إذا شارك القارئ نفسه فى صنع إجاباته .

ويترتب على إقرار هذه المبادئ الثلاثة ضرورة أن ينهض القائمون على إدارة مجلاتنا وصحفنا وكتبنا بمسئولياتهم فى اختيار الكتاب بل والقراء . فالخطاب Discaurse الحداثى ينتخب فيمن ينتخب المرسل والمرسل إليه فى إطار رحب ولكنه محدد

بشروط التماسك ووحدة الهدف وفاعلية اللغة . ولابد بعد ذلك من النقد الذاتى الذى هو ضرورة عقلية بدونها يسقط الخطاب فى وهم اليقين الزائف .

وأخيرًا ينبغى أن يعترف عام ٢٠٠٠ بأنه لا يملك اليقين المطلق بل يسعى إلى صواب نسبى يعلم أن تخطئته شرط علميته ، بيد أن تخطئته لا تعنى زيفه ، وإنما تعنى فحسب أنه بلغ مرتبة من الصواب يتعين تجاوزها فى سياق التغير الدائم الذى سبق أن أشرنا إليه بأنه قانون ولائحة الحياة .

ملاحق

(١) يختلف هذا النمط الآسيوى عن نموذج ستالين فى المادية التاريخية حيث يجمد التطور فى البلدان التى قامت زراعتها على حوض النهر الواحد مما اقتضى إلحاق مؤسسة الحاكم ببنية الإنتاج ذاته . وفى هذا النمط الآسيوى تنعدم الملكية الخاصة للأرض ، وينعكس هذا على البناء الفوقى بهيئة ما يعرف بالطغيان الشرقى Oriental Despotism ، ومن هنا - ودون محاجاة أثنولوجية - يمكن القول بعروبة مصر أو بمصرانية العرب . . سيان!

(٢) الهرمسية Hermsism نزعة فلسفية مضادة للفلسفة حيث تقوم على العرفان مقابل البرهان العقلى ، والهرمسية تكرس لثالثوث إلهى :

ا - الإله المتعال : وهو إله لا يوصف ولا يمكن إدراكه ، فهو لا يعرف إلا بالسلب (ليس كمثله شىء) .

ب - إله خالق هو الذى صنع العالم ، ويمكن إدراكه بتأمل الكون ونظامه ، وما خلق الخلق إلا ليستعلن (راجع الحديث القدسى : كنت كنزًا مخفيًا فأردت أن أعرف فخلقت الخلق ليعرفون) وبهذا المعنى أيضًا يفهم استعلان يسوع باعتباره الكلمة الخالقة .

جـ - الإله القدوة أو المثل الأعلى (روح القدس) وسبيله التخلص من المادة والفناء فى الذات الإلهية ، ومن هنا يأتى العرفان . . كن شبيهًا بالإله تعرفه ، فالشبيه لا يعرفه إلا شبيهه .

(٣) الغنوص Gnosis كلمة يونانية ومعناها المعرفة ، وفى المصطلح هو نوع من المعرفة العليا تمتزج فيها الفلسفة بالتصوف بالسحر ، والغنوص أقدم وحى من الإله ، ولا يزال يتحرك هنا وهناك . ويختلف مع الدين فى أن دائرته مفتوحة دومًا . ويتبدى الغنوص فى الثقافة الفارسية فى هيئة المانوية وعبادة الاثنين ، وقد تسلل منها إلى اليهودية ثم إلى المسيحية فى أفكار باسيليوس وفالنتين وموقيون ، وأما الإسلام فقد ظهرت فيه الغنوصية

من خلال فكر الباطنية والاعتقاد بأن الإمام يتلقى المعرفة من السماء ، وبالتالى فانقطاع الوحى بعد النبى محمد مسألة - فى رأيهم - غير صحيحة!

(٤) بالطبع فإن أحدًا لا يمكنه المجادلة فى أن الانقلاب السنى على الشيعة الفاطمية فى مصر والشام إنما كان مجرد انقلاب سياسى وليس انقلابًا معرفيا ، فالفكر الشيعى ونظيره السنى - على المستوى الابستيمى - إنما ينهلان من نفس النبع الميتافيزيقى وإن اختلف فحسب أسلوب التذوق .

(٥) راجع كتاب الشيخ سيد قطب «معالم فى الطريق» ط١٥ دار الشروق ١٩٩٢ - خاصة صفحات ٩٨ ، ٩٩ ، ١٢٩ حيث يدعو المسلمين - ولو كانوا اثنى عشر ألفا . . . ولو كانوا ألفًا . . . ولو كانوا مائة إلى إعلان الحرب على روسيا وأمريكا وبريطانيا وفرنسا والصين والهند واليابان والفلبين وأفريقيا لفرض ثقافة الانصياع على هذه الأمم . وبالطبع فإن السلاح الوحيد الذى سيكون متاحًا للمسلمين هؤلاء ليس غير الإرهاب الدموى .

(٦) لابد هنا من التنويه بفضل المفكر المغربى الكبير محمد عابد الجابرى ، فالإشارة إلى إنجازه أمانة والإفادة منه واجبة .

عن الثقافة المضادة ومنهج التأويل المعاكس

ليست كل معرفة علمًا . فالمعرفة أقدم وأعم من العلم الذى يعرفه لالاند Lalande فى قاموسه بأنه « مجموعة معارف تتميز بالوحدة ولا تستند إلى الفروق الفردية أو الأذواق الشخصية » فالعلم بهذا المعنى قوامه طريقته ومنهاجه بصرف النظر عن موضوعه ، فالطريقة العلمية Scientific method تقوم على جمع المعلومات ووضع الفرضيات واختبارها واستخلاص القوانين وتطبيقها . بينما يكون العلم مقصورًا على من « يتعلم » ويدرس القوانين الخاصة بهذا الفرع أو ذاك من فروع العلم المختلفة فإن « المعرفة بالمعنى الواسع للكلمة Cognition أمر ميسور للجميع علماء وغير علماء . إنها تتبدى فى اقتراب المدرِك بأية درجة من الشىء المدرَك والظن بأن هذا الاقتراب يحقق له امتلاك الشىء . يعرف الطفل - بالغريزة أو بالتجربة - أن المرأة التى تسهر عليه وترضعه لابد وأن تكون ملكًا له فيسميها أمه ويطلق عليها أول الأسماء الدالة على الملكية : ماما أو Mere أو Mother أو Mutter وهكذا . وتعرف الأقوام البدائية أن النجوم تظهر وتختفى وتلمع وتنطفئ فيربطون بينها وبين أقدارهم فى الحياة ، ويعرفون أن الحياة يتلوها الموت فيتخيلون عالما آخر يذهب إليه

الأموات . ويعرف حكماؤهم أن الوجود موجود فيستنتجون أنه وجد لعلة ويقترحون له موجدا ويتصورون وراء الملموس فيه مبدأ متعاليًا Transcendental ولكن يمكن إدراكه بالإيمان الغيبى وهكذا يتأسس صرح المعرفة الميتافيزيقية ويتنامى يوما بعد يوم .

كل البشر يعرفون (بهذا المعنى الديكارتى / الكانطى) فى حدود قدراتهم العقلية وفى حدود تجاربهم الحسية وما يمكن أن يستخلصوه منها فى هيئة تصورات ذهنية Conceptions ، ولكن كم منهم « يعلم » على وجه الدقة من أى العناصر والجزئيات تتكون الخلية الحية أو ذرة الماء؟ وكم منهم يستطيع أن يستخلص القوانين الميكانيكية التى تنطلق بها السيارة أو تطير الطائرة ؟ وكم منهم يمكنه أن يشرح لأطفاله مراحل المسيرة التاريخية التى تكونت عبرها الطبقات الاجتماعية والتى بنتائجها صاروا هم أبناء لعامل ذى أجر محدود وصار غيرهم أبناء لصاحب مصنع أو ورثة لعقار ؟! وهل يستطيع واعظ المسجد (أو الكنيسة) الذى يعد فى نظر سامعيه « عارفًا » لكل شىء أن يشرح لهم العوامل المعقدة الداخلة فى تحديد سعر الدولار والإسترلينى والجنيه - هذا السعر الذى يتغير باستمرار - ما لم يكن قد درس الاقتصاد وليس الدين فحسب ؟!

يمكن لأقوام أن يعيشوا بنفس المعرفة التى عاش عليها آباؤهم وأجدادهم (قبائل الهنود الحمر مثلا) ولكنهم بدون العلم

يتعرضون لا شك للإبادة من قبل الآخرين الذين تعلموا كيف ينتجون الرصاصة والمدفع . . . إلخ .

إنتاج معرفة علمية بالكون والحياة ، بالمجتمع وبالفرد رهين بامتلاك أدوات Inplements هى ذاتها نتاج معرفة علمية سابقة . ومن العبث العابث أن تمتنع أمة عن استخدام أدوات الإنتاج مادية كانت أو ذهنية بحجة أنها لم تصنع فى بلادها ، نعم ربما كان استيراد السلع والبضائع الضرورية مدعاة للخجل الوطنى ، لكن استيراد المصنع والآلة الصانعة شىء آخر فربما كان هو أول الطريق الذى يفضى إلى الاستغناء ، ويصح هذا القول أكثر فيما يتعلق بطلب أدوات المعرفة العلمية ، فالمصانع والآلات إنما قامت على « إدراك » لقوانين المادة ولعل أشرف أنواع الاستيراد هو ذلك النوع الذى يجلب إلى أمة متخلفة وسائل إنتاج المعرفة العلمية فبها وحدها يكون الغناء مستقبلا .

وهمان ميتافيزيقيان خطيران يعوقان بلا شك انطلاق العقل العربى إلى مرحلة الإنتاج العلمى للمعرفة . أولهما اعتبار مفهوم الثقافة القومية مفهوما مطلقا يقوم على ركائز ثابتة لا ينبغى الشك فى دوام ثباتها بينما يؤكد الواقع وقانون الجدل Dialectic أن هذه الثقافة - مثلها مثل غيرها - إنما تستدعى نقيضها : « الثقافة الضد » من داخلها (وحتى دون أن تتعرض لغزو ثقافى خارجى كما يحلو للبعض أن يردد هذا التعبير غير العلمي) بحكم قانون الكون والفساد .

وأما الوهم الميتافيزيقى الثانى فيتمثل فى افتراضنا ثبات المنظور Prespective الذى نطل على أنفسنا وعلى غيرنا من خلاله ، الأمر الذى يؤدى بنا إلى اصطناع آلية (أسميها التأويل المعاكس) تساعدنا على احتمال ما لا يتفق فى الواقع المعاش مع نظرتنا الثابتة لأنفسنا وللعالم .

وتهدف هذه الدراسة إلى تحليل وفضح هذين الوهمين الميتافيزيقيين بغية الخلاص من تأثيرهما الضار والعائق لتطور الثقافة الأصيلة . فإذا جاز لنا أن نستعير بعض مصطلحات علم الدلالة Semantics فإننا نزعم لهذه الدراسة أن تكون « دالا » على مدلول يكشف عن علاقة المصالح بالمعارف فى حياتنا الثقافية جميعا فتتمكن من فرز الثقافة الأصيلة عن الأخرى المضادة .

يقول عبد القاهر الجرجانى فى تعريفه للمعنى ومعنى المعنى إنك :

« تعنى بالمعنى : المفهوم من ظاهر اللفظ والذى تصل إليه بغير واسطة ، وبمعنى المعنى : أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر » (١) .

ويقيننا أن عبد القاهر إنما قصد - بجانب استكناه طبيعة الكناية اللغوية - أن يكرس مبدأ « التأويل » الذى سيصبح فى عصرنا الحالى علما من علوم اللغويات قائما بذاته يطلق عليه اسم الهرمنيوطيقا Hermeneutics فالتأويل إذن آلية ذهنية عملها

المعاونة على فهم النص على مغزاه الذى قصد إليه لا على مجرد المعنى السطحى البادى للوهلة الأولى . وهو دعوة للعقل لكى يقوم بفك الارتباط بين الدلالة اللغوية والدلالة الوجودية التالية لها كما يقول عبد القاهر ، أو هو دال من دوال علم السيميولوجيا يمكننا حين نستخدمه أن « نعيد اكتشاف ذاتنا الثقافية من خلاله ، ونصحح فى نفس الوقت علاقتنا بالتراث الغربى وننفى عنها التبعية » [٢] .

ذلك هو « التأويل » الذى ينبض بقلب ثقافتنا العربية والإسلامية ، دعانا إليه القرآن الكريم وتوسع المعتزلة فيه ، ولم ترفضه الأشاعرة بالكلية ، واستعاره علماء اللغة كالخليل وسيبويه وابن جرير الطبرى وعبد القاهر الجرجانى ونقله إلى المستوى الفلسفى الوليد أحمد بن رشد ، ولكن لما كانت كل دعوى Thesis تستدعى نقيضها بتأثير تناقض المصالح الاجتماعية والسياسية بل والأهواء الشخصية أحيانا فإن « التأويل » استدعى فى تراثنا آلية مناقضة هى « التأويل المعاكس » فما هو هذا التأويل المعاكس ؟ ما سماته ؟ وما نتائجه وكيف كانت آثاره السالبة على مسار ثقافتنا بعامة ؟

يمكننا أن نتعرف على « ماصدق » هذا المفهوم إذا رصدنا كل الحيل اللغوية والمنطقية (السوفسطائية) كإهدار السياق « كما فى رفع شعار الحاكمية لله بالمعنى السياسى استنادا إلى آيات

تتحدث عن واقعة بعينها هى طلب يهود المدينة تحكيم النبى (ص) فى خلاف جرى بينهم » .

وكالتركيز على العلة الغرضية Teleology ببراجماتية فظة [مثل اعتبار العلمانية إلحادا تحقيقا لغرض سياسى مسبق هدفه استبعاد القوى التقدمية من التأثير فى الناس وقصر هذا التأثير على رجال الدين] والتماهى مع صاحب النص المقدس لفرض الدلالة المتوهمة على الآخرين فرضا . وهو ما يمكن اعتباره إعمالا لقياس على القياس ، أى الحكم على الأصل (الله) بالفرع (الإنسان) (٣) .

وتعانى ثقافتنا - منذ أمد طويل - من هذه العناصر تحديدا . فأصحاب التفاسير التقليدية قد كرسوا رفض مبدأ « التأويل » للآيات المتشابهات لا لحساب ظاهر النص فحسب بل لحساب التأويل المعاكس . . ذلك أنه ما دامت الآيات المتشابهات لا يعلم تأويلها إلا الله فلا مناص من إقرار الناس بالعجز عن فهم أغلب آيات الكتاب الحكيم! ويعد هذا إهدارا لسياق الآية الكريمة ضمن كتاب أنزل للناس ليتدبروا معانيه لا ليحولوه إلى أيقونة أو ينظروا إليه نظرتهم إلى الأحاجى والألغاز التى تعلو مستوى عقولهم . وفى هذا أيضا تركيز براجماتى على علة غائية هى فصل الدين عن الدنيا وحصره فى نطاق الشعائر والعبادات وحتى لا يكون وسيلة للتغيير (وذلك كله لصالح الأوضاع

السياسية القائمة) وأخيرا يعد هذا التفسير بمثابة ادعاء بأن الله - حاشاه - يخاطب بكلامه من لا يرتفعون بحكم طبيعتهم القاصرة إلى مستوى هذا الكلام! وهذا عبث تنزه الله وتعالى عنه . لكن وَهْمَ التماهى مع صاحب النص هو الذى يصور لهذا المفسر العابث أن صاحب النص مثله يقول ما لا يُفهم .

ونستطيع أن نرصد النتائج السلبية الخطيرة للتأويل المعاكس إذا ما تابعنا تحليل آليات التفسير التقليدى لنفس الآية ﴿ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴾ (٤) فالآية الكريمة ذاتها توضح أن الكتاب المنزل يحتوى على صنفين : محكم ومتشابه . وتنتقد الآية الذين فى قلوبهم زيغ لأنهم لا يتبعون إلا ما تشابه بغرض إحداث الفتنة أو بغرض تأويله ليتسق مع أهوائهم كأن يؤول شارب الخمر مثلا معنى الخمر إلى نقيع العنب المتخمر دون غيره ليبيح لنفسه شرب الشمبانيا! ويؤدى هذا « التأويل المعاكس » ذو العلة الغائية البراجماتية إلى نقيض غرض الشارع الذى يتقصد جلاء الفؤاد واستنارة العقل ونزع أى خمار (أى غطاء) عنه . فالتأويل الصحيح يؤدى إلى تحريم كل ما يسكر وما يذهب باللب ، والتأويل المعاكس يفتح الباب أمام مزيد من أنواع الخمور . فكيف إذن ذهب المفسرون التقليديون إلى وضع ذوى الألباب فى نفس قفص الاتهام الذى يقف فيه طالبو الفتنة وأصحاب الهوى وكأن أولى الألباب مقصودون أيضا بالنقد فى الآية ؟!

كيف ذهب التفسير التقليدى إلى ذلك مع أن الدال السيمى ذاته فى المصحف العثمانى قد خلا من علامة التوقيف بعد لفظ الجلالة ؟! ولماذا أصر هذا التفسير على أن (الراسخون فى العلم) مستأنف على الابتداء وليس معطوفًا على لفظ الجلالة ؟

إن الإجابة على ذلك السؤال توازى رصد التهميش الذى أجرى على الفكر الاعتزالى إبعادًا للجمهور عن التأثر بنزعة المعتزلة العقلية ولصرف الناس عن البحث فى معنى المعنى أى « التأويل » بحثا عن المغزى ، وحتى ينتشر - بهذا الانصراف - الكسلُ الذهنى ، ولكى تعم روح الاستكانة ولتسود الرهبة النفوس وليظل المحكومون خاضعين لقياصرة أمية وبنى العباس والفاطميين والعثمانيين إلخ . . وبذلك تستقر أوضاع المجتمع سياسيا واقتصاديا لصالح الطبقات الحاكمة (أو السامية) التى تشمل برعايتها المفسر التقليدى مقابل أن يرعى لها مصالحها على المستوى الثقافى بقدرته على التأثير فى الجموع بحيث تتكون كتلة سيكولوجية عامة تضغط على الفرد فيشعر أمامها بالضياع ما لم يلتحق بها ويتبنى مقولاتها .

* * *

من خلال فحص إمبريقى محدود قام كاتب هذه السطور باستخلاص مقطعين من نصين معاصرين (موضوعهما واحد هو الحضارة) ليكونا مناطا لاختبار ما وصلت إليه آلية « التأويل

المعاكس » بحسبانها وسيلة إنتاج معرفة « لا علمية » فى واقع مترد ثقافيا ، وحصادًا فكريا لمناخ يتربى فيه الشباب على تغليب الذاتى مقابل خفض الموضوعى إلى أقصى حد ممكن . فأما النص الأول (ولن نذكر اسم كاتبه إلا فى هامش الدراسة عن مقصد سيدركه اللبيب) فيقول :

« من المعروف أن حوار الحضارات تقليد ثقافى قديم تمت ممارسته فى عصور السلم وفى أوقات الحرب على السواء . ولعل أبلغ دليل على ذلك الحوار الحضارى العميق الذى دار بين الحضارة الإسلامية والحضارة الغربية المسيحية فى عصر الحروب الصليبية وما أعقبها ، فبالرغم من الحرب الدامية التى استمرت بين العرب والصليبيين سنوات طويلة إلا أن الحوار الحضارى بدأ وتعمق أثناء هذه الفترة وأخذ كل طرف يتعرف على تقاليد وقيم وأساليب الآخر وحدثت تحولات - بدرجة صغيرة أو كبيرة - لدى كل طرف . . . . » [٥]

وأما النص الثانى (ولن نذكر اسم كاتبه كذلك إلا فى الهامش لذات السبب) فإنه يقول :

« وإذا كان الإسلام كثقافة وحضارة قد أصبح خلال أكثر من عشرة قرون متصلة يشكل الوعاء القيمى والسلوكى للمجتمعات العربية فضلا عن أنه دين الغالبية الساحقة من العرب المعاصرين فإن الوجدان العربى العام يستحيل إلا أن يكون مسلما أيا كانت العقيدة الإيمانية للعربى المعاصر . . . . » [٦] .

قام كاتب هذه السطور بتفريغ النصين كل فى ورقة مستقلة ثم اختار عشرة من أصدقائه وأقاربه ومعارفه بينهم الطبيب والمهندس والمحاسبة والمدرس مطالبا إياهم بتحديد هوية كل كاتب ، وكانت النتيجة المذهلة أن الجميع وبغير استثناء قالوا إن كاتب النص الأول مسيحى والكاتب الثانى مسلم !

هنا تبرز ملاحظتان أولاهما أن العشرة المستطلع رأيهم قد حملوا المقصود بالهوية على محمل وحيد هو « الديانة » ولم تخطر ببال أحد منهم العقيدة السياسية أو المذهب الفكرى أو الاتجاه الفلسفى أو التحدد الطبقى أو حتى نوعية الانتماء الثقافى (وطنى - قومى - أممى - استشراقى . . .) وفى فهم الدلالة على هذا النحو بالذات يكمن الخطأ . فالفرَّاء يجيز فى حديثه عن الدلالة أن يضاف الاسم إلى نفسه إذا اختلف اللفظان مثل « ونحن أقرب إليه من حبل الوريد » ومثل « إن هذا لهو حق اليقين » فالوريد هو الحبل واليقين هو الحق ، لكن أن تلحق الهوية بالدين إلحاق إضافة فهذا خطأ لغوى وارتباك دلالى . لا يستطيع أحد أن يقول « أنا المسلم » أو « هو اليهودى » بل يقول : « أنا مسلم وهو يهودي » . مثل هذا الخطأ اللغوى والعجز عن اكتشاف دلالته المربكة والمرتبكة مسئولان بالدرجة الأولى عن تعاطف كثير من العامة مع الذين يطلقون على مؤسساتهم التجارية أو المالية أسماء الإسلام . مع أن الإسلام

لا يتطابق فى هويته بالطبع مع مؤسسة تجارية أو بنك معين أو زى مخصوص . الإسلام مبادئ روحية سامية وثابتة تعلو على هذه المتغيرات ولقد كان الإسلام موجودا قبل تأسيس شركات توظيف الأموال والبنوك المسماة بالإسلامية وسيظل موجودا بعد أن تمضى ، هو إذن ليس هوية لها ولا هى مطابقة لماهيته . والقائل « أنا المسلم » ينفى عن غيره صفة الإسلام فكأنه قال : « أنا المسلم والمسكوت عنه فى قولى أن غيرى لا يكون مسلمًا إلا إذا تطابق معى تمامًا . وليس هذا الخطاب Discourse (الذى هو المقال والمسكوت عنه معا) سوى الصورة المثلى لإلغاء الآخر/ المختلف ومحوه محوًا ويبلغ التناقض منتهاه حين يكون صاحب الخطاب هذا ملتزمًا بالدعوة للإسلام ، إذن فلمن تكون الدعوة ؟ للآخر الذى تم إلغاؤه ومحوه مقدمًا ؟ أم إلى الذات التى هى نفسها الإسلام ؟!

فكيف وصلت أمور ثقافتنا الإسلامية إلى هذا الحد من التمركز السيكوباتى على الذات Ethnocentrism ذلك الذى تعجز بسببه الأمة عن إدراك إسهامات غيرها من الأمم فى الإنتاج الثقافى والحضارى فيقودها ذلك العجز (مع اعتمادها على هذه الأمم الأخرى ماديا) إلى شعور معقد من الإعجاب المكبوت والكراهية المعلنة والرغبة اليائسة فى قهر وإذلال هؤلاء المتفوقين المغايرين ؟ وإلام تصل بالأمة هذه المشاعر المأزومة المصحوبة

بالعجز إلا إلى حالة التدمير الذاتى ؟ وألا يعنى هذا أن ثقافتنا قد رفعت راية الاستسلام للثقافة الضد تلك التى لن تهدأ حتى تعيدنا للحياة البدائية وتعرضنا من ثم لخطر الاندثار ؟!

وأما الملاحظة الثانية فتتعلق بالمتن ذاته ، فالنصان لا يكشفان إلا عن موقف ثقافى وطنى وقومى واحد وينطلقان فى فهمهما للحضارة من منطلق إبستيمى تاريخى يدرك علاقة المصالح الاجتماعية بالأنماط المعرفية المتصارعة . . أى أنهما يستعينان بمناهج علم اجتماع المعرفة أو سوسيولوجية العلم ومن ثم لا يستبعدان تأثير الأيديولوجيات بل ولا يرفضانها . وعلى العكس فإن القراء العشرة لم يلتفتوا إلا لظنون فى رؤوسهم هم ، محددين هوية كل كاتب تبعا لتصور ذاتى يقول إن من يتحدث عن تأثر جرى على الإسلام من المسيحية لابد وأن يكون مسيحيا ، وإن من يمجد الإسلام ويعترف بسيطرته على الثقافة العربية كوعاء أعم من المسيحية لابد وأن يكون مسلما . والأخطر من ذلك أن ينحصر فهم هؤلاء المتعلمين لمفهوم الهوية فى جانب وحيد هو الديانة .

إن ثقافة المهندس المهنية (وكذلك الطبيب والمحاسبة) تقوده إلى اعتماد أو حتى عدم اعتماد العبارة القائلة « المتوازيان لا يلتقيان » من منظور رياضى دون السؤال عن عقيدة أو ديانة أو جنسية قائلها : بيد أن قراءنا العشرة استجابوا وبسرعة لمنهج « التأويل المعاكس » الذى ساد حياتنا الثقافية منذ أن سيطرت

قوى الثورة المضادة منذ سبعينيات القرن الحالى ، تلك التى عملت على ترسيخ التفرقة فى الجسد الوطنى الواحد مثيرة فى نفوس الجموع الأمية وشبه الأمية بل وأنصاف المتعلمين من خريجى الجامعات الفزع من الآخر/ المختلف وبتحويل هذا الفزع إلى نزوع عدوانى راحت المنظومة الديونيزوسية (ثقافة المغالبة وتمجيد العنف) تحل محل المنظومة القيمية الأساسية والتى كانت تمثل الروح الأبولونية المسالمة طوال عصور التاريخ المصرى قديمه وحديثه ، مما يقطع بأن تحولا جذريا قد بات يجرى داخل الشخصية المصرية ، ويمكن الربط بين بذور هذا التحول وبين ظهور حركة الإخوان المسلمين التى اتسمت بطابع العنف وبممارسة الاغتيالات السياسية ضد خصومها . وتنتمى هذه الجماعة - طبقيا - إلى البورجوازية الصغيرة والمتوسطة وقد كانت نشأتها فى مرحلة انكماش الثورة الليبرالية (ثورة ١٩) حيث قبل حزب الوفد سياسة مهادنة القصر ومفاوضة المحتل بل والتحالف معه (معاهدة ٣٦) وبالتالى الانعزال عن قواعده الجماهيرية رويدا رويدا . فى هذه المرحلة كان فكر الإمام محمد عبده المتسم بالاستنارة قد تراجع لحساب الفكر الرجعى ممثلا فى تلميذه رشيد رضا ، ومن رشيد رضا إلى حسن البنا إلى سيد قطب راح فكر جماعة الإخوان يزداد انغلاقا وتأزما إزاء التغيرات المتسارعة فى ميادين العلم والتكنولوجيا والفلسفة ،

ويزداد عجزا عن مواكبة الحركات الثورية الوطنية فى مصر والعالم العربى وآسيا وأفريقيا بآفاقها الاشتراكية (المرفوضة من البورجوازية الصغيرة ذات التوجه الرأسمالى) عندئذ كان محتما على ممثلى هذا التيار المأزوم أن يصنفوا العالم إلى مجتمع إسلامى مؤمن ومجتمعات جاهلية معادية .

« وتدخل فيه (المجتمع الجاهلى) المجتمعات الشيوعية بإلحادها والوثنية ، وهى ما زالت قائمة فى الهند واليابان والفلبين وأفريقيا . . . وتدخل فيه أيضا المجتمعات اليهودية والنصرانية فى أرجاء الأرض جميعا . . . . » [٧] .

وبغض النظر عن إنكار الكاتب لحقيقة أن أقباط مصر لا يشكلون بأية صورة مجتمعًا نصرانيا مستقلاً أو شبه مستقل عن النسيج المصرى العربى الإسلامى فإن نتيجة هذا التقسيم الدينى (الحضارى من وجهة نظر الكاتب!) أن المعركة :

« ليست معركة سياسية ولا معركة اقتصادية ولا معركة عنصرية . . ولو كانت شيئا من هذا لسهل وقفها وسهل حل إشكالها ولكنها فى صميمها معركة عقيدة إما كفر وإما إيمان . إما جاهلية وإما إسلام » [٨] .

بهذا التوجيه الاستراتيجى يتم إعلان الحرب على العالم بأسره : الاتحاد السوفييتى وأوروبا الشرقية (وقتها) والصين والهند واليابان والفلبين وأفريقيا وأمريكا اللاتينية فضلا عن

الولايات المتحدة وأوروبا! فهل من مندهش لو حاربت كل هذه الدول الإسلام والمسلمين ردًا على هذا الإعلان بالحرب ؟!

الثقافة المضادة تهدم ما تبنيه الثقافة ، وبينما تولد الثقافة وتزدهر فى تفاعلها مع الواقع الحى فإن الثقافة المضادة حين تدير ظهرها للواقع تصبح مثالية وتتكون لها عقلية ذات بعد واحد مثل بروكروست الذى صنع سريرا لأضيافه وراح يقطع رؤوس أو سيقان من يجدهم أطول من سريره أو يمط أجساد من يراهم أقصر .

والثقافة المضادة هى التى ذهبت بسيد قطب إلى هذا المأزق الذى يستعدى فيه الجماعة البشرية ضد الإسلام . وما حدث مؤخرا فى البوسنة هو - فى جانب من جوانبه - قبول للصيحة القطبية المصرية : أسلموا مثلى أو سددوا لى الجزية أو أحاربكم بغير حد .

إن إعادة الزمن أكثر من ألف عام إلى الوراء فضلا عن استحالته ليس فى صالح المسلمين من وجهة نظر الثقافة الإسلامية التى تعترف بالحرية الدينية والعقائدية وأما الثقافة المضادة فترمى إلى إلغاء حكم آيات التسامح الدينى بقولها إنها نسخت بآية السيف . وهى فى هذا تهدر السياق التاريخى وخصوصية الوضع السياسى فى الجزيرة العربية وفى العالم الوسيط . لقد كان متسقًا مع روح ذلك العصر اتخاذ الأسرى

عبيدًا وإماء ولم يكن هذا مقصورًا على المسلمين بل كان شاملا كل الإمبراطوريات والدول القائمة آنذاك . فكيف يعقل أحد فى عصرنا أن يكرر ذلك ؟ وماذا نقول لو أن الولايات المتحدة باعت آلاف الأسرى العراقيين فى حرب الخليج فى أسواق لندن وباريس كعبيد ؟! لا أمريكا ولا روسيا ولا إسرائيل تفكر مجرد تفكير فى عمل كهذا فهل نفكر فيه نحن ؟!

لقد كان ممكنا حل مشكلة البوسنة لو عمدت الدولة البوسنية إلى المقرطة (أى إنشاء دولتها المستقلة على أسس ديمقراطية) وما كان أحد بمانع المسلمين عن دينهم . وهل منعت الديمقراطية فى انجلترا مثلا بضعة ملايين ممن يحملون جنسيتها من اعتناق الإسلام ؟ إن أصحاب الثقافة المضادة لا يحاولون البتة أن يقارنوا بين أوضاع إخوتهم المسلمين البوسنويين فى ظل الدولة اللادينية السابقة (الاتحاد اليوغسلافى) وبين ما صاروا إليه فى ظل الدولة الدينية . مع أن الجميع قد شاهدوا على شاشات التليفزيون كيف كان سكان سراييفو يعيشون فى منازل جميلة ذات حدائق منسقة وما سمع أحد عن شيخ قتل أو امرأة اغتصبت طوال سنوات حكم الدولة (الشيوعية الكافرة) يوغسلافيا! إلى أن أعلنت الدولة الدينية فكانت الذريعة التى اهتبلها وحوش الصرب للقضاء على ودعاءِ البوسنة المساكين تحقيقًا لأغراض اقتصادية وسياسية وعرقية وجغرافية وتصفية لحسابات تاريخية قديمة . .

ومن المؤسف حقا أن تَسَيُّدَ الثقافة المضادة قد ساهم فى تعتيم صورة ما حدث فى البوسنة وبدلا من عرض الصورة على مستوى البنية العميقة للحدث - إذا استعرنا تعبير تشومسكى Chomisky - رأينا تسابق الإعلاميين يعرضون صورة السطح مسايرة منهم لعواطف الجموع مع إدراكهم للأسباب وللنتائج ، وتابعتهم فى ذلك أكثر أقلام النخبة المثقفة مقلصين بذلك الطليعة الثقافية حتى لتكاد تلك الطليعة أن تصير مفعولا بها بحد تعبير المصطلح البنيوى المشهور .

* * *

وتبلغ الثقافة المضادة بآليتها الفذة « التأويل المعاكس » قمتها من خلال موقفها المعادى للعلم باسم العلم ، وبهجرانها للحضارة مطلقة على هذا الهجر اسم الحضارة!

خير مثال على ذلك الموقف المعادى للعلم ما عرضه مؤخرًا المفكر الطبيب مصطفى محمود فى برنامجه التليفزيونى « العلم والإيمان » من مشاهد مذهلة لإنسان آلى « روبوت » يقوم بتركيب السيارات بمحركاتها وشاسيهاتها وأجزائها الميكانيكية والكهربائية فى زمن قياسى ودون تدخل من عامل بشرى واحد . وقد تساءل المعلق (مصطفى محمود) فهل يعنى هذا أنه قد آن الآوان للجنس البشرى أن يستريح من عناء العمل الشاق ويتفرغ للعمل الذهنى أو ليستثمر طاقاته فيما يتفق وهواياته وبما

يحيل العمل إلى متعة خالصة . إنها الجنة إذن! بيد أن الحياة الدنيا ليست الجنة بل دار ابتلاء وشقاء . إذن لا ريب أن مرحلة تعميم الآلات الصانعة هذه إنما هى مرحلة « الزخرف » ولقد وصفها القرآن الكريم قائلا « حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت وظن أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلا أو نهارا فجعلناها حصيدا كأن لم تغن بالأمس » فأى عداء للعلم وللتقدم التكنولوجى يحمله فى طياته هذا التأويل المعاكس للآيات القرآنية ؟! وأى إهدار للسياق الذى يشرح فيه الله دورة الحياة والموت على المستوى الكونى حيث يقول عز وجل فى بداية الآية ﴿ إِنَّمَا مَثَلُ ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا كَمَآءٍ أَنزَلْنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخْتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ ٱلنَّاسُ وَٱلْأَنْعَٰمُ حَتَّىٰٓ إِذَآ أَخَذَتِ ٱلْأَرْضُ زُخْرُفَهَا ﴾ [سورة يونس : ٢٤] . وبدلا من أن ندرك المغزى الذى أراد به الله أن يمنحنا الطمأنينة الناجمة عن إدراك أن الحياة والموت دورة مثلها مثل الأرض الميتة ينزل عليها المطر فتحيا ثم يُحصد زرعها وتذبل وتموت لكن مطرًا جديدا سيحييها بدلا من ذلك المعنى الرائع خلف المعنى الأول نجد المعلق التليفزيونى يحذرنا من مغبة التقدم التقنى حتى ننأى بأنفسنا عنه حذرًا من الوصول إلى مرحلة « الزخرف » واتقاء للدمار الإلهى القادم نحونا ليلا أو نهارا (عقابا على أننا تقدمنا علميا ؟!) وإن القرآن الكريم الذى تحض معظم آياته على تقدير العلم والأخذ بأسبابه يصبح - فى أيدى

التأويل المعكوس بأسبابه - نذيرا بالدمار ومحرضا على الاستكانة للجهل عند المفكر الطبيب المؤثر فى العامة .

ويواكب هذا الاتجاه المعادى للعلم اتجاه « ضد ثقافى » آخر يسانده بإرهاب الناس وإفزاعهم من الموت (لقاء الله) فتراه يجسد « حياة » القبر وعذابه ويفتَّنُ فى تصوير أهوال يوم القيامة ويلتذ بالمزايدة على ألوان العقاب فى جهنم مع أن الله يقول « يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحًا فملاقيه » يقول ذلك ليطمئن الإنسان على غاياته فى الدنيا والآخرة إذ يعمل ويكدح فى الدنيا من أجل حياة أفضل ، فإن لم يلاق الحياة الأفضل فى الدنيا فإن كدحه لا يضيع هباء . . هناك « الله » حيث لا يضيع أجر عامل من ذكر أو أنثى . هذه الصورة النبيلة التى يرسمها لنا القرآن العظيم يستبدل بها التأويلُ المعاكس صورة مرعبة تؤدى بالناس إلى اليأس والقنوط تقعد بهم عن الإسهام فى بناء حضارة هدفها الفرح والممارسة Praxis لا التقوقع والزهد فى طيبات الحياة (تلك التى تفوز بها الطبقات المستغلة) لكى يظل المرء البسيط (الإنسان) هائما فى دياجير الاغتراب Alienation .

وأما هجران الثقافة المضادة للحضارة باسم الحضارة فيتبدى فى تلك الرؤية الضيقة التى تقصر معنى الحضارة على الإسلام وبينما يعرف علماء الاجتماع (وابن خلدون رائدهم) أن الحضارة لا تستمد طاقتها إلا من قدرتها على امتصاص تراث الحضارات

السابقة والمعاصرة ، ولا تنهض إلا على أساس التأثر والتأثير ؛ فإن أصحاب الثقافة المضادة ينكرون ذلك ويخلطون عامدين بين الإسلام الدين وحضارة الإسلام تلك التى تعرفت - فى عصور الإسلام الذهبية - على حضارة الإغريق (حيث أفاد المتكلمون من منطق أرسطو ، والفلاسفة من أفلوطين) وتعرفت على الحضارة الفارسية (فنقلت عنها نظام الدواوين والأنظمة الإدارية) وتعرفت على حضارة الهند ومصر ، ولولا ذلك كله ما عرف العرب فنون العمارة والطب والهندسة والكيمياء والجغرافيا والفلك ، ولولا ذلك كله ما كان اكتشافهم لمنهج العلم التجريبى الذى نقله الغرب فيما بعد عن جامعاتهم فى بغداد ودمشق والقاهرة والأندلس .

لكن أصحاب الثقافة المضادة لا يرون فى تاريخ مصر سوى فرعون كافر أُغرق فى البحر لحساب إسرائيل ، ولا يرون فى الحضارات العربية السابقة على الإسلام (سومر وبابل وآشور وفينيقيا وتدمر) شيئا يذكر ، وأما الحضارات المعاصرة « غير الإسلامية » فى القرن العشرين فليست فى رأيهم سوى جاهلية متخلفة (ولكن لا مانع من استخدام منجزاتها المادية مثل المطابع والأوراق والأحبار ينشدون بها كلامهم المتحضر هذا! ودع عنك الطائرات والسيارات وأجهزة الإذاعة المرئية . . . ، إلخ) وهم لا يملون ترداد القول « بالفصل التام » بين مجتمعهم المتحضر

(الذى هو الجماعة المسلمة فحسب) وبين المجتمعات الأخرى الجاهلية . .

« وحين يبلغ المؤمنون بهذه العقيدة ثلاثة نفر فإن هذه العقيدة ذاتها تقول لهم : أنتم الآن مجتمع إسلامى ، منفصل عن المجتمع الجاهلى الذى لا يدين لهذه العقيدة ولا تسود فيه قيمها الأساسية التى أسلفنا الإشارة إليها - وهنا يكون المجتمع الإسلامى قد وجد (فعلا) ! » (٩)

القوسان وعلامة التعجب لصاحب النص لا من عند كاتب هذه السطور إطلاقا ، ثم يمضى صاحب النص قائلا :

« والثلاثة يصبحون عشرة والعشرة يصبحون مائة والمائة يصبحون ألفا . . ويبرز ويتقرر وجود المجتمع الإسلامى ! » ومرة أخرى علامة التعجب من عنده

« وفى الطريق تكون المعركة قد قامت بين المجتمع الوليد الذى انفصل بعقيدته وتصوره ، وانفصل بقيمه واعتباراته ، وانفصل بوجوده وكينونته عن المجتمع الجاهلى .

إن علامات التعجب والتقويس وترديد كلمة « انفصل » مرات ومرات إن هى إلا سيميات لها دلالتها ، وتعبير عن الحالة الفكرية والنفسية التى أحاطت بصاحب النص فى عزلته سجينا . وتتفق مع هذه الحالة مشاعر الشباب المعتنق للفكر الإخوانى تعبيرا عن حالة التأزم التى تعيشها الأمة العربية الإسلامية . .

إحساس العزلة عن العالم فى حركته وتطوره وتفاعلاته (نتائج العلوم والفلسفة وأسرار تكنولوجيا الصناعة أولا ثم تكنولوجيا المعلومات ثانيا) إنه إحساس يؤدى بصاحبه إلى اصطناع آلية لتأويل المعانى بشكل معاكس تماما للمغزى الذى أراده الآخر/ المختلف . ومثال ذلك أن يتصور فضيلة الشيخ الشعراوى أن الله قد سخّر الغرب ليخترع ويبتكر وينتج لكى نأخذ نحن عنه إنجازاته دون عناء منا فى الاختراع والابتكار والإنتاج! بينما واقع الحال يؤكد أن هذا الغرب هو الذى يسخرنا لخدمة أغراضه الاقتصادية والسياسية نتيجة احتكاره وسائل القوة إنتاجا ومعرفة . ومثاله أيضا تلك النغمة المكرورة التى تعزفها أقلام تبرر لنا وتعزينا على ما نحن فيه من ضعف بحجة أننا فضلاء وأن الغرب هذا منحل حيث تزعم هذه الأقلام أن الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأدباء فى الغرب يدعون إلى الإباحية وتمزيق الأسرة أو هجران الإيمان أو التمسك بالأخلاق الفاسدة الأنانية ، إذ يتناولون بالبحث هذه الظواهر . فى حين يفهم العقلاء أن مواجهة الشر لا يكون بإشاحة الوجه عنه بل بمواجهته وتحليل مظاهره واكتناه طبيعته . . . والعلماء والأدباء والفلاسفة لا يستحقون أن يكونوا كذلك إلا لأنهم يتناولون هذه الظواهر بالبحث بغية علاجها وليس بغرض تكريسها بالطبع . وإن لنا فى ثقافتنا الإسلامية الأصيلة شبيها بذلك معبرا عنه فى المبدأ الفقهى « ناقل الكفر ليس كافرًا بالضرورة » (١٠) .

ويرتبط التأويل المعاكس بالإيديولوجيا ارتباطا وثيقا ، فكلما ازدادت هى تأزما اشتدت حاجتها إليه . ولما كانت الإيديولوجيا هى الوعى الزائف لجماعة من الناس ناجمًا عن الموقف الطبقى حيث يتبدى لهذه الجماعة واقع العلاقات الاجتماعية والمعرفية مشوها بحكم المصلحة الطبقية واتساقا مع دور أفراد الجماعة فى الإنتاج وما تناله من العائد القومى مرضيا كان أو غير مرض ؛ فإن هذه الإيديولوجيا لا مشاحة قائدة لهذه الجماعة إلى التحوصل حول وعيها وإلى مقاومة أى نظر آخر . ومن هنا يأتى العداء للديمقراطية لا باعتبار الأخيرة آلية سياسية لممارسة الحكم بل باعتبارها فلسفة للحياة الاجتماعية تمنح للآخر نفس الاعتبار الذى للذات . والعداء للديمقراطية سمة لصيقة بالثقافة/ الضد ، أو فلنقل إنها نقيض الثقافة ، أو ليس مشهورا قول جوبلز الوزير النازى : « كلما استمعت إلى كلمة الثقافة تحسست مسدسى » ؟

يستطيع الإنسان المثقف موسيقيا مثلا أن يميز بين المقامات الموسيقية بينما لا يعرف الأمى إلا أن كلها موسيقا والسلام . والأمى هذا ليس خطرا على أحد لكنه معرض للخطر حين يتقدم إليه الثالث « المثقف/ الضد » قائلا له إنها جميعا من مقام النهاوند هكذا تصبح الديمقراطية هى العلمانية والعلمانية هى الإلحاد ، والإلحاد هو الكفر وإنكار وجود الخالق ، ويستوى عندئذ أن يتقدم إلى الأمى بالإيدز أحد الكفار أو يتقدم منه

الديمقراطى بنظرية فصل السلطات ، أو العلمانى باقتراح تنظيم النسل أو العالم الفيزيائى بأسرار الذرة ، أو البيولوجى بالهندسة الوراثية . عندئذ يصبح الداء مساويا للدواء . فالتأويل المعكوس جاهز فى أيدى أصحاب الثقافة الضد يغذى أيديولوجيتهم بالغذاء الدوجمائى Dogmatic ويمنحهم راحة الضمير ويغذى أحساسهم « بالانفصال » عن مجريات الحياة مؤكدا لهم أنهم على حق مطلق وليذهب الآخرون إلى الجحيم بينما واقع الأمر أن الثقافة المضادة حين يقدر لها قيادة الأمة دون منازع من ثقافة أصيلة فإنها تسير بأمتها إلى عمق الفخ الذى نُصب لها وعندئذ يتم الإجهاز على الجميع .

إشارات

١ - دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجانى قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ص ٢٦٣ مكتبة الخانجى - القاهرة ١٩٨٤

٢ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل د . نصر حامد أبو زيد ص ١١٥ كتابات نقدية العدد ١٠ الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة

٣ - ترفض ثقافتنا الإسلامية هذا النوع من القياس على القياس ولا تعتد به حيث لا صلة له بالقياس الأصولى (قياس الغائب على الشاهد) لأن القياس الأصولى يحمل الفرع على الأصل بالعلة التى علق عليها الحكم فى الأصل .

٤ - قرآن كريم - آل عمران آية ٧

٥ - حوار الحضارت فى عالم متغير - السيد ياسين - مجلة القاهرة ص ٣٧ العدد ١٢٩ أغسطس ١٩٩٣

٦ - الثقافة العربية والمتغيرات العالمية - د . غالى شكرى - مجلة القاهرة ص ٥٥ العدد ١٢٩ أغسطس ١٩٩٣

٧ - معالم فى الطريق - سيد قطب ص ٩٨ - ٩٩ دار الشروق القاهرة الطبعة الشرعية الخامسة عشرة ١٩٩٢

٨ - السابق ص ٢٠١

٩ - السابق ص ١٣٠ وما بعدها

١٠ - نفرق هنا بين الدين والإيديولوجيا فالأخيرة تتعلق بالجانب المستقبل (الإنسان) بينما يمثل الدين جانب المرسل/ الإلهى . فالإسلام دين ولكن الشيعة والسنة فكرويتان (أيديولوجيتان) صادرتان عن بشر ، وكذلك الأمر فى الديانة المسيحية حيث تنقسم فكرويا إلى آريوسية تنكر الطبيعة الإلهية للمسيح (وهى بهذا أقرب ما تكون إلى معتزلة الإسلام) وإلى يعقوبية تنكر الطبيعة البشرية للمسيح (فهى أرثوذكسية أى مستقيمة متشددة مثل السنة المسلمين) وثالثا إلى عقيدة ملكانية كاثوليكية غربية تقول بطبيعتين للمسيح إلهية وبشرية فى آن .

العمى والبصيرة
فى حَدَاثة
تَوْفيق الحكيم

متى يجوز القول إن أمة تحتفل بنوابغ كتَّابها وفنانيها الراحلين هى أمة متدفقة بالحياة ، متطلعة إلى المستقبل وليس إلى الماضى ؟ يجوز هذا القول فحسب حين ترى هذه الأمة فى نوابغها الراحلين أناسا أحياء لا يضيرهم أن يتعرضوا للنقد ، بل وللنقد العنيف ، حيث لا تركن تلك الأمة إلى تحنيط أعمال الراحلين ودفنهم فى قصائد المديح وخطب التقريظ التى تتجنب ذكر السلبيِّ بطريقة « اذكروا محاسن موتاكم » . ذلك أن إعمال هذا التعبير الجنائزى فى موطن الحركة الثقافية إنما هو إعلان بموت المثقف والإقرار بأنه صار مجرد ماض يستخدم كأيقونة للتبارك ، ويُعامل كتذكار جميل أو حِلْيةٍ على صدر الحاضر وقت الاحتفاء ، ثم تُخلع عن الصدر بعده لينصرف الناس إلى شؤونهم الحالة ببساطة البسطاء ، وليس هذا مما يدخل فى ملتى واعتقادى ، فالكاتب النابغة والفنان الأصيل عندى ، وإن قدُم العهد برحيلهما ، أكثر حياة من العشرات الذين يدبون على

الأقدام ويملأون المكان ضجيجًا ولغوًا وقعقعةً بلا طحن ، وحركة بلا هدى ؛ ولهذا فنحن لا نذكر عبد القاهر أو ابن رشد أو المتنبى مطلقاً بلقب « المرحوم » ، ولو أن أحدًا استخدم هذا اللقب مع ذكر اسم شكسبير لهتفت مستغربًا : « وهل مات شكسبير ؟! »

توفيق الحكيم أحد الأحياء الذين يعيشون بيننا وفى ضمائرنا وعقولنا كأوفى ما تكون الحياة ، ومن ثم فإن نقده وتحليل فكره هما بالضبط ما يضفيان على أعماله صفات التكريم والاعتزاز والتقدير . كان كارل بوبر - فيلسوف المنهج العلمى - يؤكد فى كل محتفل ومؤتمر وكتاب أن النظرية العلمية هى كذلك بقدر ما تقبل التخطئة ، ويمكن لنا أن نوسع فى هذا المفهوم ليشمل الإنتاج الأدبى والفنى قائلين : إن العمل الأدبى هو كذلك بمقدار قابليته للنقد . هذا الواجب النقدى ما سوف نؤديه لفكر كاتبنا الكبير توفيق الحكيم فى هذه الصفحات .

من نافلة القول إن الكتاب العمدة فى فكر الحكيم إنما هو كتاب « التعادلية » ، فيه وضع الرجل خلاصة أفكاره ومعتقداته وتطلعاته الثقافية . ومع أن « التعادل » باعتباره مبدأ التوسط بين تطرفين ليس جديدًا على الفكر الإنسانى (كرس له أرسطو وتابعه فى ذلك الفكر الكاثوليكى المسيحى والفكر الإسلامى السنى الأشعري) إلا أن توفيق الحكيم كان طامحًا إلى نقله من

أيديولوجية العلة الأولى إلى إيكولوجية جديدة هى الديالكتيكية . ذلك أن مبدأ العلة الأولى لا مشاحة يقطع على العقل رحلته فى تقصى الحقيقة ، ويقوده إلى التسليم بالعجز والعمى الإنسانى . أما الديالكتيك فيفتح الباب واسعًا لفهم الكون - والحياة والمجتمع والذات الإنسانية - بثرائه وحركته الدائبة ذهابًا وإيابًا . فما هى الديالكتيكية Dialectics ؟ وهل يمكن ترجمتها إلى الجدلية دون معاظلة ، ودون أن يلتبس المعنى هذا بمفهوم النقاش والمجادلة ؟!

ريما تستطيع اللغة العربية بفضل خاصية الاشتراك [١] أن تنقل المفهوم الشائع هذا إلى مفهوم آخر هو الجدل (بتسكين الدال) فيقال : جديلة الشعر عن تضافر الشعيرات المتعددة فى سبك واحد ، وكذلك الأمر مع الحبل الذى يجدل من خيوط كثيرة ، ولكن يظل المعنى محصورًا فى الأشياء ولا يرتفع إلى العمليات الذهنية .

اللغة الإنجليزية تستخدم البادئة Di أى الثنائى لتبدأ بها كلمة تعنى إحدى قراءات كتاب مختلف النُسخ ، ثم a lection تعدل الاسم الأخير بحذف حروف ion وإضافة اللاحقة Ics التى تعنى : دراسة أو معرفة أو مبادئ أو حقائق أو خصائص أو عمليات أو ظواهر مميزة [٢] وبهذا التركيب اللغوى فإن كلمة الديالكتيك تنفتح على عالم من الفكر أساسه الدراسة أو العمليات

المعرفية الثنائية ، ويصبح الديالكتيك فى الفلسفة الكلاسيكية الألمانية آلية course لا فكاك منها بحسبانها الآلية التى تفسر جملة الأسباب التى فى تداخلها وتصارعها أوصلت الظاهرة إلى ما هى عليه .

قرأ الحكيم بلا شك كتاب الفلسفة منذ أرسطو وحتى هيجل وماركس ، ولكنه توقف عند حدود المثالية لا يبارحها لأسباب تتعلق بوجوده فى طبقة كانت تعتبر الماركسية رجسًا من عمل الشيطان . ومع أن المادية الديالكتيكية لم تستخلص قوانينها الثلاثة إلا من « مقولات » هيجل ، فلقد ظل ماركس وإنجلز (ربما بسبب عبارة الانقلاب الشهيرة فى الديالكتيك) محرومين من الدرس فى قاعات العلم الرسمية طوال العقود التى ظهر فيها الحكيم كاتبًا ومفكرًا .

ليكن إذن أن الحكيم كان ابنًا شرعيًا للفلسفة المثالية ، مشدودًا ، بوسطيته ووسطية طبقته ، بعيدًا عن ديالكتيك الطبيعة ولكن إلى أى اتجاه من اتجاهات هذه الفلسفة المثالية كان توفيق ينتمى ؟

كان شيلخ Scheling يرى أن التأليف هو جمع إبستيمى (معرفىّ) للحدين أ ، ب . . أى أنه مجرد مسألة عقلية بحتة ، بينما رأى فيشته Fichte أن الطبيعة لها وجود واقعى ، وإن كان لها روح يتمثل فى الوعى الذى يستيقظ غير أن هذه الرؤية

المتطورة لم تثمر ثمارها نتيجة طمس الأضداد (هذا الطمس سيأخذ به الحكيم ويسير على هداه فى إبداعاته الفكرية) الأمر الذى تلافاه هيجل Hegel بالتوحيد بين الأضداد عبر منهج الديالكتيك ، فالحياة عند هيجل تعنى الحرب والسلام معا ، الثورة والاستقرار معًا ، الهدم والبناء فى وقت واحد .

لقد أدى العمى الفكرى عند البورجوازية المصرية إلى الازورار حتى عن فكر هيجل المثالى فظل الديالكتيك عند كتّابها ومفكريها يراوغ بين الإعلان عن إيمانهم بالعلة الأولى لأسباب محض شعبوية ، وبين التحرك على محور الديالكتيك المثالى ولكن فى أضعف حلقاته . . أعنى حلقتى شليخ وفشته .

كان هيجل يقول إن الوعى الشقى Unhappy Consciousness هو الوعى بالذات على أنها حقيقة منقسمة على نفسها ، وعلى أنها موجود مزدوج ومتناقض . بينما الوعى الشقى فى رؤية الفيلسوف والمنظر الماركسى جرامشى Gramsci هو وعى المثقف التقنى الذى يسمح للسلطة القائمة أن تستخدمه لأغراضها . والحكيم لم يكن صاحب وعى منقسم على نفسه ، فالتعادلية هى السكون فى قلب الحركة ، وهى التوسط بين طرفين : التراث والمعاصرة ، الفرد والمجتمع ، الحكم والمعارضة ، الله والشيطان . . . إلى آخره . وهذا السكون وذلك التوسط كانا كفيلين بإشاعة الاستقرار والشعور بالتمامية

لدى أصحابهما . هذا من ناحية ، ومن أخرى Integralism فالموقف التعادلى كان قمينًا بالتعديل عندما تحين الفرصة! فإذا كان الحكيم قد سمح للسلطة أن تستخدم كتابه « عودة الروح » (نقول سمح لكتابه وليس لشخصه) إبان الفترة الناصرية ، فلقد عادل ذلك بتركه السلطة المضادة (الساداتية) أن تستخدم كتابه « عودة الوعي » فى فترة السبعينيات . ويستطيع الحكيم أن يؤكد براءته من الاستخدام فى كلتا الحالتين . فالرجل لم يسع لمقابلة حاكم قط ، ولم يتهافت على منصب رسمى قط ، بل كان جُل همه أن ينطلق بأمته إلى عالم الحداثة Modernism وكانت الكتابة وسيلته الوحيدة ، وسواء أعجبت وأغضبت فلقد كانت فيها كفايته ومناط نشاطه الحيوى (كتب الحكيم مائة مسرحية وما يربو على الستين كتابًا) وكان سعى هذا الإنتاج الضخم إلى التحديث واضحًا . فالحداثة فى جوهرها هى التأكيد على أن الإنسان هو ما يفعله وليس ما يفعله به التاريخ ، هى الوعى بأن التاريخ مجرد تصور ذهنى يفترض كائنًا متعاليًا ترانسندنتالى Transcendental له غاية محددة سلفًا . الأمر الذى يفضى إلى الإيمان بالحتمية وإعلان موت الإنسان منذ البداية .

صحيح أن الحداثة الأوربية انتهت إلى الإعلان بموت الإله ثم بموت الإنسان حين مارست النقد الذاتى فيما يعرف بـ . . ما بعد الحداثة Post - Modernism لكن سيبقى إنتاجها العقلى

والمادى شاهدًا على ملحمة إنسانية جديرة بالتأمل والتدبر . وفى حالة توفيق الحكيم - بصفته مفكرًا بورجوازيا مصيبا - فإننا لا ولن ننسى له محاولته الكتابية لإدخال الأمة فى عالم حداثى ، وسواء نجح فى مسعاه أو أخفق فإن محاولته تلك لخليقة بأن تمجد .

غير أن التمجيد لا يمنع من النقد ، بل إن النقد هو ما يمنح التمجيد مصداقيته ، وهذا هو ما ندعو إليه فى هذه الصفحات ، لقد كان الحكيم فنانًا بحق ، كان قادرًا على أن يصوغ أفكاره العميقة فى أرق وأبسط العبارات ، عبارات كانت تبدو دائما متماسكة مترابطة ، لكنه التماسك والترابط الذى يكشف عن فوضى باطنية مبعثها الروح القلقة (دعنا نستخدم كلمة الروح هنا بمعنى أبعد من معنى الوعى المصوغ فى عبارات محددة) فإذا كان الوعى « التعادلى » لا يعبر عن انقسام فى ذاته ، فإن روح الفنان لم تكن كذلك بل كان روحًا منقسمًا على نفسه ، وكان هذا مكمن السحر ومجال الجاذبية فى أعمال - بل وفى شخص - توفيق الحكيم ، وكان هذا سر إقبال القراء عليه إقبالاً لم يظفر به كاتب من قبله . ولقد كانت معركته الشهيرة مع الشيخ الشعراوى مثالاً على تلك الفوضى الغامرة المغلفة بمنطق قادر على أن يتقدم ويتراجع ثم يتقدم من جديد ، حتى أن خسارته الواضحة أمام الشعراوى قد حسبت له عند قرائه الأذكياء انتصاراً مؤجلاً !

ولأن الحكيم فنان بحق فإن دراسته لا يمكن أن تُجرى فى فضاء يفترض أن إنتاجه الغزير يتفجر ذاتيًا بغير محرك خارجى ، ويكفى لاستبعاد هذا الفرض التيودوروفى [٢] الاعتراف بأن الأديب لابد وأن يستخدم اللغة التى هى فى أهم تجلياتها تعبير عن علاقات اجتماعية دياكرونية (متعاقبة) ومن ثم كان ضروريًا معالجة هذا الإنتاج الأدبى للحكيم فى إطار علم اجتماع الأدب ، حيث يقوم هذا العلم بربط الظاهرة الأدبية بالظاهرة الاجتماعية انطلاقًا من ذلك الوسيط اللغوى ذاته ، بصفته عاملاً مشتركًا بين الظاهرتين ، وبذلك يكون العمل الأدبى بمثابة الخلية الحية فى جسم المجتمع ، وبالمقابل تكون الظاهرة الاجتماعية متجلية بصورة أو بأخرى فى نسيج العمل الأدبى .

لابد إذن من دراسة منظومة الإنتاج الاجتماعى ماديًا وثقافيًا ابتداء من ظهور الدولة الفرعونية وحتى بداية التحديث فى القرن ١٩ استخلاصًا لملامح البنية شبه المغلقة للتطور السياسى فى مصر ، حيث يسود النمط الآسيوى للإنتاج وتتمحور العلاقات الاجتماعية حول مركز وحيد هو السلطة السياسية سواء تمثلت فى الفرعون أو البطليموس أو الوالى الرومانى أو الخليفة الإسلامى أو الوالى المملوك . . إلى آخره . ولما كان الحاكم غير قادر على إنتاج الأدب والفن بنفسه ، وكانت الجماهير الشعبية يستغرقها الكدح من أجل الخبز فلقد أوكلت مهمة إنتاج

الأدب - بما هو نشاط عقلى وعاطفى - إلى الطبقة الوسطى كانت الوسطية وأيديولوجيتها التى تحافظ على أساس النظام الاجتماعى محافظة على وضعها داخله ، ولهذا كانت أيديولوجيتها توفيقية لا تطمح فى الوصول إلى الحكم ولكنها أيضا لا ترضى بأن تُهمش شأن الجماهير التى همشت فى القاع ، وبهذا انحصرت مطالبها فى الاستقرار والمحافظة على السلام الاجتماعى على أن تُستشار أحيانًا ، وأن يكون لها حق الاعتراض فى أحيان أخرى ، ولا بأس فى أن تسلم هذه الطبقة الوسطى - بعمى مقصود - بأن الحاكم هو التعبير عن الكل (رواية عودة الروح) لكن هذا العمى سرعان ما يقودها إلى بصيرة نقدية فينكشف لها الغطاء عن حقيقة أن الواحد الصحيح = صفر ، حيث الواحد الصحيح فى مجال الحياة البشرية ابتلاع للكل (كتاب التعادلية) لا مندوحة إذن من وجود معارضة مستأنسة يُقتصر دورها على كشف الأخطاء للحاكم ، ولا تتعدى هذا الدور إلى المطالبة بتداول السلطة ، فوصول المعارضة للسلطة نفى للتعادل ويمثل ابتلاعًا من نوع آخر يخل بالتوسط المنشود! هذا النقد (المحاذر) للطغيان السياسى لا يمضى إلى أبعد من ذلك (إلى الديمقراطية بالذات) فالإسلام قد صار حقيقة مهيمنة - رغم أنه لم يقض فعليًا على الغنوصية أو على عقيدة التثليث - ولهذا يتجنب الحكيم الصدام بهذه الحقيقة المهيمنة

فيقول : الواحد الصحيح هو الله ، ومع ذلك خلق الشيطان ليعادله ! ولا يرى الحكيم ولا ترى البورجوازية معه (على مستوى النقد الثقافى العام) فى هذا أى تناقض ، ويتم إغماض الأعين عن حقيقة تاريخية لا مجال إلى إنكارها هى حقيقة أن الفكر الإسلامى كان ولا يزال - حتى الآن على الأقل - يرفض الديمقراطية حيث يؤسس دولته على مبدأ الخلافة والطاعة المطلقة لولى الأمر الذى يستمد سلطته من الله لا من الشعب .

لا تنتشر الأفكار فى الفراغ أو فى فضاء تجريدى ذهنى ، بل هى تنتشر فى إطار تاريخى وفى نسيج لحمته : الديالكيتك ، وسداه : الواقع المادى الذى يعيشه النّاس ، ولهذا فإن ظهور الإسلام وتحوله إلى دولة تضم إليها القبائل العربية تحت راية التوحيد لم يكن حادثا معزولا عن واقع التشرذم والتشتت لهذه القبائل ، وبالتالى تعرضها للخطر من قبل دولتى الروم والفرس المتاخمتين لشبه الجزيرة ، فضلا عن الأخطاء الداخلية الناجمة عن المنازعات المهددة - دومًا - بنشوب الحرب الأهلية (حرب البسوس ، وحروب الفجار ، حرب تغلب وبكر . . إلخ) . وبالمقابل فإن أحدًا لا يمكنه أن يتجاهل العلاقة الواضحة بين النظام السياسى الفرعونى وبين الواقع الايكولوجى والجيبوليتيكى لمصر حيث اقتضى نظام الإنتاج الزراعى على حوض النهر الواحد ضرورة وجود حكومة مركزية قوية (من شأنها تأييد

الاستبداد ضمانًا للأمن والاستقرار الأبديين!) فهل يفسر هذا قبول أغلبية المصريين بالإسلام (وقد كانوا مسيحيين كلهم لأكثر من خمسة قرون) حين عادت بهم المخايلة التاريخية إلى تجربة أخناتون التى وأدها فى مهدها كهنة آمون الأغبياء ، مخلفة (هذه التجربة) فى نفوس المثقفين حسرة غامضة على تلك الفرصة المضيعة ؟ وألا يفسر هذا الكيفية التى تحول بها المصريون إلى مسلمين أكثر إسلامًا من جميع العرب ؟ بل وإلى عرب أعمق عروبة حتى من أهل الجزيرة وسكان اليمن ؟!

لقد التقت الثقافة المصرية بالثقافة العربية الإسلامية عند مفهوم التوحيد الدينى وحول الوسطية التى تؤيد « التسامح » طالما التسامح لا يهدد فكرها ، فالتسامح مع الحاكم ومع الآخر المختلف مقبول شريطة ألا يتعرض أيهما للقيم التى أسس لها الطرف الأصلى (والطرف الأصلى هنا هو الطبقة الوسطى المنتجة للأدب والفن والأخلاق) مثلًا مسموح للحاكم أن يقتل بعض رعاياه أو يصادر أملاكهم ولكن غير مسموح له أن يجاهر برفض العقيدة السائدة (حالة أخناتون) ولو كان عادلاً ، وتوافق الطبقة الوسطى للآخرين أن يقيموا شعائر دينهم ، ولكن غير مأذون لهم أن يبشروا بين المسلمين بهذا الدين ، فالطرف الأصلى لديه ثقافة موروثة تفاخر بيقينها ، ومن ثم فليس متوقعًا أن يعرض أصحابها أنفسهم لمن يهز هذا اليقين بحال من

الأحوال . مجرد الشك يجرح شعور العقل الوسطى الذى ارتضى وقنع بمكانته غير طامح لما هو أبعد ، فما بالك وقد رفعت ثورة الشعب جناحًا من أجنحته إلى موقع السلطة ؟!

كتب توفيق الحكيم التعادلية عام ١٩٥٥ بعد أن استولت العسكرتاريا (وهى جناح من أجنحة البورجوازية) على السلطة ، فكان هذا الكتاب بمثابة القناع الذى تقنعت به الطبقة الوسطى جميعًا . كان إعدام العاملين خميس والبقرى وتشريد واعتقال قادة الحركة العمالية وكوادر الحزب الشيوعى المصرى إشارة واضحة إلى البورجوازية المدنية أن تسلم القياد إلى الحكم الجديد دون أدنى محاولة للسير بالثورة إلى حلم الجماهير الشعبية : الديمقراطية .

يكتب توفيق قائلا « لم يخطر ببالى قط أن أعزل الفكر عن أى نشاط سياسى أو اجتماعى ، فالعزلة التى دعوت إليها هى العزلة عن السياسيين لا السياسة ، وعن الأحزاب لا عن المجتمع » (٤) .

مرة أخرى يقود العمى المقصود إلى بصيرة تتفهم دور الأديب وحدوده ومناط قدرته ، ذلك أن أى ناقد يسارى متسرع - مسلحًا بتعريف جرامشى للمثقف العضوى ، أو حتى بتعريف سارتر للمثقف الملتزم - يمكنه أن يرى فى الحكيم صاحب وعى شقى ، فلقد سمح توفيق للسلطة الناصرية أن تستخدم فكره وأن

تنسبه إليها باعتمادها على رواية « عودة الروح » لتبرير الديكتاتورية ، غير أن عمى النقد هذا هو الذى سيقود إلى بصيرة تتجاوز الناقد والكاتب معًا . وآية ذلك أن الفنان الأصيل الكائن فى عقل وروح توفيق هو الذى هداه إلى النأى بنفسه عن اللحاق بتنظيمات السلطة بداية من هيئة التحرير حتى الاتحاد الاشتراكى مرورا بالاتحاد القومى ، دون أن يمنعه هذا - بل بسبب هذا - من توجيه النقد إلى الحكم فى مسرحياته « السلطان الحائر » ، « الصفقة » ، « شمس النهار » ومسروايته « بنك القلق » ، ومن ثم فلقد كان طبيعيا أن يكتب الحكيم كتابه الذى أثار غضب الناصريين « عودة الوعي » بعد أن ظن حكم السادات متوجهًا إلى الليبرالية ، وحينما تكشفت له مراوغة الحكم الجديد كتب بخط يده إلى رئيس الدولة الخطاب الشهير الذى أشعل غضب الرئاسة فأنزلت به لعناتها علانية .

هذا ما كان من موقف الحكيم إزاء العسكرتاريا البورجوازية والذى كانت التعادلية بمثابة الغطاء الفكرى له وللطبقة الوسطى بأسرها . غير أن الحكيم عاصر - فى شبابه - ثورة البورجوازية كلها ضد الاحتلال الأجنبى ، وقد انخرط فيها بروحه وكيانه ، ومع ذلك فلقد كان جوهر موقفه هو ذات الموقف الذى اتخذه فيما بعد مع ثورة ١٩٥٢ . . نعنى بذلك موقفه وموقف طبقته الخائف من الديمقراطية ، ولهذا القول تفصيل .

معلوم أن الحداثة إنما تقوم على القطيعة مع صيغة المجتمع القديم القائم على التراتبية Hierarchy تعبيرا عن علاقات الإنتاج الإقطاعية ، وليس مستغربًا فيه أن يسمى صاحب الإقطاعية « اللورد » (واللورد يعنى الرب!) وهكذا يتموضع اللاهوت فى قلب هذا المجتمع - من وجهة نظر سوسيو ثقافية - كأيديولوجية للإقطاع . والقطيعة مع هذه الصيغة تستدعى على الفور فكر الديمقراطية كأساس من أسس التحديث والانتقال من عصور الظلام إلى عصر الدولة القومية وسيادة العقل . فعلت ذلك البورجوازيات الأوروبية ابتداء من الثورة الفرنسية وكان منطقيا أن تفعله ، فلقد كان ميلاد هذه البورجوازيات فى المدن بعيدًا عن الريف حيث ظهرت فى هذه المدن الصناعات والمطابع والورش ، ومنها انطلقت التجارة وعرفت الاختراعات والكشوفات الجغرافية والفتوحات العسكرية ، وحين نضجت هذه الطبقات وتنامت قواها اندفعت لتعصف بالمجتمع الإقطاعى عصفا ثوريًا لا تردد فيه ولا توسط . وبالمقابل فإن البورجوازية المصرية وجدت نفسها تولد من صلب الإقطاع المصرى متصلة به اتصالا عضويًا ، فأبناء ملاك الأرض هم الذين أنشأوا مصانع الغزل والنسيج والصناعات المكملة لهما ، ولم يكن معقولاً أن يطعن الأبناء أباهم وربما أنفسهم بالمطالبة بإعادة توزيع الأرض الزراعية ، بل ولم يكن فى بال هذه الطبقة أن تستولى على

السلطة كما فعلت قريناتها الأوربيات ، جل ما كانت تطالب به بورجوازية مصر هو المشاركة ، وفى الوقت الذى تحدثت فيه عن الديمقراطية كانت الديمقراطية هى الشبح الذى يؤرق منامها ويفزع أحلامها ، هكذا وجدت الحداثة المصرية نفسها فى طريق مسدود ، وهكذا أيضا ظلت أصولية المنزع مستمسكة بالمعادلة الوسطية ، معادلة المعاصرة والأصالة ، أو العلم والإيمان ، أو الإسلام والغرب ، أو الوحدانية والتعددية بغير إعمال للنقد فى طرفى المعادلة ، الأمر الذى كان محتما أن يقود لا إلى تركيب جدلى Synthesis بل إلى تلفيقية بارامينيدية (نسبة إلى الفيلسوف الإغريقى بارامنيدس) ومن ثم نستطيع أن نفهم كيف ضربت قيادات البوجوازية فى ذلك الوقت الطبقة العاملة وأحزاب اليسار عام ١٩٢٤ لتقطع الطريق على الديمقراطية التى زعمت أنها تطلبها!

فكانت النتيجة ميلاد ونمو أول تنظيم دينى سلفى (الإخوان المسلمون) عام ١٩٢٧ لكى يتسع فيما بعد ويضم إليه أغلب عناصر البورجوازية الصغيرة ، وليبدأ التيار الأصولى فى الصعود مولدًا اتجاهات إصلاحية وأخرى راديكالية ، وجميعها معادية للديمقراطية عداء أصيلا لا سبيل إلى تغييره . فماذا كان موقف الحكيم المفكر من هذه التيارات ؟ المراوغة والمهادنة والانهزام أمامها (معركة الشعراوي) ثم التراجع المنظم عن ذلك الانهزام

مؤكدا ومذكرًا الناس بأنه كان الفارس المطالب بحكم الشعب . . أين ؟! يقول الحكيم « طالبت به فى مسرحية براكسا أو مشكلة الحكم » (٥) وهذا يعنى أن العمى الذى ضرب على بصر طبقته كان حريًا بأن يهدى الفنان إلى بصيرة تستشعر أن الحداثة لا تقوم بغير حكم الشعب .

ولكن هل يمثل حكم الشعب ابتلاعا لمؤسسة الحاكم المستبد المستنير الذى بشر به فى عودة الروح ؟! المسكوت عنه فى تعادلية الحكيم يقول إن التعددية التى تنفى الواحد ليست ميلا بالميزان بل تصحيحًا له ، فالتعددية تعنى الأحزاب وتداول السلطة وتأكيد قيمة الفرد ، وهذا هو المعنى الحقيقى للتعادل أو بالأحرى للحركة الاجتماعية فى توازناتها واختلالاتها المستمرة . غير أن الحكيم المفكر يعود إلى رفض الأحزاب . لماذا ؟ « لأن أحزابنا لا تمثل فى حقيقة الأمر غير طبقة واحدة هى طبقة الملاك » (٦) .

فهل يعنى هذا أن الحكيم كان مستعدًا للانتقال إلى الفكر الذى يتبنى مصالح الطبقات الكادحة ؟! لا . فالبصيرة تهديه مرة أخرى إلى القول « إن الصراع فى القرن الحادى والعشرين سيكون صراعًا بين الحضارات » (٧) .

وها نحن نرى نبوءة الحكيم (التى أطلقها عام ١٩٨٤) تتحقق ، فالصراع الأيديولوجى بين الغرب والشرق انتهى

بسقوط الاتحاد السوفيتى وتفكك الكيانات الشمولية الموالية له (الاتحاد اليوغسلافى ومنظومة دول الكتلة الشرقية فى أوروبا) وتراجع الصراع الطبقى داخل المجتمعات الرأسمالية الكلاسيكية إلى درجة الصفر ، وبالمقابل انفجرت الصراعات العرقية والطائفية والدينية فى كل مكان (فى البلقان والهند وأفريقيا) وتمحور الصراع حول مجتمع الاستهلاك العالمى ونقيضه الأصوليات الدينية ، فيما يعرف بصراع « عالم الماك ضد الجهاد الدينى » . وكتب صمويل هنتنجتون S. Hauntengton كتابه المفزع « صراع الحضارات » مؤكدا أن الغرب سوف يجابه - ربما إلى حد الصدام العسكرى - بأنماط ثقافية معادية هى الإسلام والهندوكية والزرادشتية وغيرها . فالعالم صار الآن قرية كونية ولا مهرب من الصدام الثقافى بين الحضارات ؟!

أليس هذا شاهدًا على سقوط وتفكك الحداثة التى قامت على سيادة العقل ؟ أليس هذا دليلا على محاورية اتجاهات ما بعد الحداثة Post - Modernism التى فتحت الباب أمام الرياح النيتشوية والفرويدية وأمام الأسطورة واللا شعور الجمعى ، وأمام الكيانات البدائية والثقافات المهمشة كأننا نرى أوديب يصارع القدر من جديد ، وأنتيجونا تنحاز إلى القانون الطبيعى ضد قانون الدولة مرة أخرى ؟!

كيف تأتى للحكيم - الذى تماهى فكرًا سياسيًا مع طبقته

بحداثتها المحاصَرة - أن يخترق الحجب حتى يكاد أن يقول مع آلان تورين [٨] إن القرن التاسع عشر كان قرن الطبقات ، والقرن العشرين كان قرن الأمم ، بينما القرن القادم سيكون عصر الحركات الاجتماعية ؟! إننا لا نبرئ البوجوازية المصرية بيمينها ووسطها ويسارها من تهمة العمى ، ولكننا نبرئ فحسب شعراء وأدباء ومفكرى اليسار الحقيقيين من هذه التهمة . والحكيم واحد من أدباء اليسار - بالمعنى العام لا السياسى للكلمة - فلقد دله فنه العميق على درب البصيرة فراح يكتب ما تمليه الرؤى التى لم تكن فى بحر كتاباته لتخلو من أمواج تجذبه إلى دوامات الحيرة الفكرية ، أو تقذف به أحيانًا إلى سواحل الأصولية ، أو تنهش سمكته المعلقة بقاربه أسماك القرش المفترسة فلا تترك له فى النهاية إلا الهيكل العظمى لصيده الثمين .

لقد حاولنا فى هذا البحث المحدود - باستعارتنا لمقولة بول دى مان عن العمى والبصيرة النقدية - أن نلقى بعض الضوء على العالم الغنى والمتناقض فى فكر توفيق الحكيم باعتباره الفنان الأول الذى حاول زرع بذرة التراجيديا فى التربة المصرية - وفى الأدب العربى بعامة [٩] حيث لا تقوم التراجيديا إلا على فكر رصين ، ليس مهما أن يكون صائبًا أو خاطئًا . المهم أن يكون جادًا شاعرًا بمسئوليته تجاه ذاته وتجاه أمته وتجاه العالم بأسره .

ولا ريب أن فكر الحكيم ذاته إنما كان خير تجسيد لروح

التراجيديا التى تنذر دوما بعالم يموت ، وتبشر ضمنيًا بعالم جديد يولد .

ولقد بدأ الصراع التراجيدى فى فكر الحكيم صراعًا بين عمى الأيديولوجية التى ما كان لمفكر أيا كان أن يهرب منها (فكل مفكر هو ابن لطبقته وكل طبقة لها أيديولوجيتها) وبين بصيرة الفنان المبدع الذى يتجاوز بفنه المحايثة والتموضع وقابلية الاستخدام . وككل بطل تراجيدى كان ضروريًا أن يهزم فكر الحكيم ، وأن يتناثر لحمه على صخر السياسة . ولكن تبقى آثار المعركة شاهدة على أن فنانًا عظيمًا كان هنا . . ولا يزال .

مداخلات جانبية :

١ - الاشتراك أحد خصائص اللغة العربية وهو تسمية المعانى الكثيرة بالاسم الواحد .

٢ - Encyclopedic World Dictionary, Librarie du Liban, Editor Patrick Hanks, P. 486.

٣ - نسبة إلى الشكلانى الروسى تيودوروف الذى نادى بتسييد مبدأ الشعرية ، وذلك بدراسة إمكانيات الخطاب الأدبى التى جعلت هذا النوع من الكتابة أدبًا محايثاً لذاته . وكان توردوروف يود بذلك أن يجنب النص الأدبى الذوبان فى التاريخ وفى الوجود الاجتماعى .

٤ - الحكيم - التعادلية - مكتبة الآداب - القاهرة - ص ١٠١ .

٥ - حوار الحكيم مع غالى شكرى - كتاب المثقفون والسلطة فى مصر - دار أخبار اليوم ١٩٩٠ ص ٢٤٩ .

٦ - الحكيم : تحت شمس الفكر - دار الكتاب العربى اللبنانى - ببيروت ص ١٠٥ .

٧ - حواره مع غالى - سابق - ص ٢٦٦ .

٨ - انظر آلان تورين - نقد الحداثة - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨، الفصل الخامس .

٩ - لكاتب هذه الصفحات دراسة بعنوان « أهل الكهف والحداثة المعاصرة » موضوع بحثه فى مؤتمر « توفيق الحكيم حضورًا متجددًا » الذى عقده المجلس الأعلى للثقافة الفترة من ٢٨ نوفمبر إلى ٣ ديسمبر ١٩٩٨ . وهى دراسة تعتمد على منهاج بنيوى توليدى ، وتستخلص أن أهل الكهف إنما كانت شبه تراجيديا Semi Tragedy من حيث كونها إنتاجًا مشتركًا بين الفنان وطبقته ، تلك الطبقة التى ولدت مشوهة اجتماعيا وعاجزة سياسيا ، ومحكومًا عليها بالبقاء فى كهف الزمن بعيدًا عن حركة التاريخ نتيجة خضوعها لبنية معينة .

البحث عن المكان المراوغ
فى رواية « رباعية بحرى »

يقول هيجل فى كتابه « الفن الرمزى » : « إن التماثيل العجائبية لمريم العذراء تتمتع بقوة إلهية تفعل فعلها وكأنها محايثة لأشكال هذه التمثيل ، كأنها ماثلة فيها بدلاً من أن تكون مضافة إليها كما يضاف المدلول إلى دواله » .

هذه العبارة الهامة يمكن لقارئ محمد جبريل أن يستخدمها لمعايشة عمله الأخير « رباعية بحري » بمجرد أن يستبدل بتماثيل مريم العذراء ، أضرحة أولياء الله القائمة بالحى السكندرى العريق ، لا بحسبان هذه الأضرحة مجرد إضافات يسبغها الوعى الشعبى على المكان ، وإنما باعتبارها شكلاً متضايفًا Correlative (وليس إضافيًا) لمضمونها ، حيث التضايف هنا يعنى المحايثة .

وهذه العبارة نفسها يستطيع الناقد Critic أن يستخدمها لتأصيل وتجذير النظرة الهيجيلية للفن (الرومانسى) لينسحب على كل فن ، وآية ذلك أن الشكل الفنى ليس مجرد خاصية فردية تخبط خبط عشواء ، وإنما كل مضمون محتاج (لكى يتجلى) إلى شكل يتجلى به . هذا هو سر الارتباط الكاثوليكى بين المضمون

والشكل . ولا يختلف ماركس أو لوكاتش أو لوسيان جولدمان أو حتى تودوروف - فى طوره الأخير - مع هذا الأساس الهيجلى إلا فى وضعى التراتب الموضوعى (وليس الزمنى) للثنائية : ترى هل نبدأ بتحليل الشكل الفنى أم نبدأ برصد المضمون ، مع التسليم بأن الاثنين مترابطان غير منفصمين .

ليس هدف كاتب هذه السطور تقديم إجابة نهائية أو حتى شبه نهائية لمثل هذا السؤال ، لا هروبًا منه ولكن لإيمانه أن مجرد طرحه على ذاك النحو لابد وأن يقودنا إلى دَور منطقى . فى حين أن القول بأسبقية المضمون يسلمنا إلى جدانوفية فظة ، ومن الناحية الأخرى فإن التركيز على أولوية الشكل يقودنا إلى شباك بنيوية Structuralism أساسها عزل النسق عن تاريخانيته وحبسُه فى إطار سانكرونى يجمده بحجة دراسته فى حد ذاته تحقيقًا لغرض (علمىّ!) أخفقت الوضعية Positivism من قبل فى تطبيقه على العلوم الإنسانية ، لكن البنبوية - التى كانت أكثر طموحًا وأشد صرامة منهجية - نجحت فى مخايلة النقد التطبيقى فأغرته بلغتها الشارحة Meta Language أن يجرب تكنيك عزل الإبداع عن المبدع تحت شعار « موت المؤلف » الموازى لشعار موت الفلسفة وموت الإله . . إلخ ، بل ولعلها نجحت أيضًا فى مخايلة المبدعين أنفسهم بإمكانية عزل ذواتهم المبدعة واستبدال سارد « موضعى » بها (كما سنرى فى رواية رباعية بحرى) ولولا

أن هذا العمى النقدى دائما ما يقود إلى بصيرة فنية بحد تعبير بول دى مان لكانت النتيجة كارثةً للنقد وللإبداع معًا . على أننى قبل أن أمضى فى استعراض الأساليب الفنية لرواية جبريل أرى لزاما علىّ أن أتوقف قليلا عند عبارة « موت المؤلف » لاتصالها بالشكل الفنى الذى اختير بعناية فائقة من قِبل المبدع . فكان هذا الاختيار سبيله إلى النجاة من شرك البنيوية غانية العصر وحسناء الربع الثالث من القرن العشرين ولسوف يدرك القارئ مرادنا بهذا القول فيما هو تال .

تتلخص حجة موت المؤلف هذه - ودون الدخول فى تنظيرات فلسفية ليس هذا المجال مجالها - فى مثال ملموس . . ذاك أننا نتعامل مثلا مع مسرحيات شكسبير دون أن يعنينا إن كان الرجل مجرد ممثل نصاب وافق على أن يستخدم ساتراً للفيلسوف الكبير لورد فرانسيس بيكون ، أو كان الشاعر كريستوفر مارلو أو كان أديبًا عربيا يدعى الشيخ زبير ! أو كان هو نفسه الشخص نصف المتعلم (ولكن العبقرى الموهوب) الراقد الآن فى مقبرته ببلدة ستراتفورد آفون ، ليس هذا كله مهمًا الآن . وإنما المهم وجود هاملت وعطيل والملك لير وماكبث . . إلى آخر هذه النصوص المسرحية العظيمة الخالدة الحية .

وتلك - ولا مشاحة - حجة قوية ولكن يضاهيها استقراء غيرها فى الاتجاه الذى يربط ما بين الإبداع ومبدعه (أليست حياة

ومواقف المبدع تمثل نصًا أو مجموعة نصوص يمكن أن تضىء إبداعه ؟!) وفى حالتنا فإنه لمن حسن الحظ أن كاتبنا العربى محمد جبريل بيننا حى يرزق ، أطال الله فى عمره ، واستكتبه آيات أدبية أخرى تثير الجدال وتمحو الغفلة عن الغافلين ، ومن حسن الحظ أننا ، نحن قارئيه ، موجودون أيضا (قبل أن يعلن بنيوى آخر موت القارئ) موجودون لكى نحاوره ونسائله : لماذا ؟ ومتى ؟ وكيف كتب ما كتب ؟! .

ولعلنا إذا تمنهجنا بهذا المنهاج الذى لا ينكر الذاتية ولكن يضفرها بموضوعية فينومينولوجيا الشكل الأدبى ، أقول لعلنا بهذا المنهاج الأغنى أن نساهم فى بناء النظرية الأدبية العربية، أو بالأحرى نسهم بقدر فى إثراء النظرية الأدبية العالمية (والعالمية هنا غير العولمة) آخذين فى الاعتبار أن النظرية ليست نسقا دوجمائيا ثابتا ، بل هى فى آخر تصوير لها لا تكون ولا تنهض إلا إذا حملت فى داخلها عوامل نقدها ونقضها (بالدال والضاد) أى أن تكون تفكيكية المنزع Deconstructional فهذه التفكيكية - فى رأى كاتب هذه السطور - أداة جيدة لمجابهة الهيمنة المركزية والوحدانية القطبية والعولمة الساحقة (بالمنظور الأمريكى) حيث تمثل هذه الأخيرة نمط توحيد قسرى ، بينما تمثل العالمية اتجاها حرا ينمو فيه التجاوب الثقافى ويزدهر التعرف الحضارى ويتكامل به الناس تكاملا لا ينفى التعدد على المستوى

الإثنولوجى والمستوى اللغوى ومستوى الإنجاز Performance الإبداعى الفردى . وهنا نعود لنؤكد أن التفكيكية هذه (والتى سنرى ملامحها فى رواية جبريل) ليست أكثر من أداة معرفية وإجرائية تنهض بمهام النفى ونفى النفى ، ولهذا فهى تحتاج بجانبها إلى تكثيف إبداعى بناء فى مجالات العلوم والفنون ومن ثم مجال الفلسفة .

* * *

تلك كانت مقدمة منهجية عامة ، لكنها كانت ضرورية للولوج إلى عالم محمد جبريل الذى يحتاج أيضا إلى مقدمة خاصة بالمبدع كما أشرنا آنفا ، وذلك حتى يمكن ربط العام بالخاص وربط الاثنين بالعمل الإبداعى نفسه .

● مثقف ، أم أديب ، أم أديب مثقف ؟

فمن هو محمد جبريل ؟ أهو مثقف أم أديب أم أديب مثقف ؟! إن الفروق بين الثلاثة لفرق فى النوع لا فى الدرجة ، وآية ذلك أننا حين نلجأ إلى تعريف المثقف (منتج الثقافة بمعناها الفكروى) فإننا نحدده - فى سياق المنجز السوسيولوجى - باعتباره حامل الوعى الطبقى إلى الجماهير (تعريف سارتر) أو بوصفه المفكر المرتبط تنظيميا - بدرجة أو بأخرى - بحزب يملك الوعى التاريخى والرغبة الثورية فى التغيير الراديكالى ، حينئذ بمقتضى هذا التعريف الجرامشى ، ومن قبله التعريف

السارترى لابد وأن نستبعد « جبريل » من هذا التحديد السارترى / الجرامشى الذى نظر إلى المثقف من زاوية سياسية محددة ، بيد أننا سوف نستبعد كاتبنا من هذا التوصيف دون اعتذار منا أو منه للفيلسوف الفرنسى وزميله الإيطالى ، فمحمد جبريل ليس كاتبا سياسيا ولا عرف عنه أنه خاض يوما غمار معركة ضد اليمين أو بارك المشروع الماركسى فى وقت من الأوقات دون أن يعنى هذا كونه سلبى الالتفات للقضايا السياسية على المستوى القومى ، بل يعنى فحسب أنه اختار أدوات فنية معينة للتعبير عن آرائه ومواقفه من الوجود والمعرفة والمجتمع والإنسان ، فهل هو إذن أديب بحت بالمعيار الذى نقيس به توفيق الحكيم من حيث إن الشكل الفنى عنده « يعادل » فى التحليل النهائى الوعى الاجتماعى لطبقة البورجوازية معادلة لا تنتج غير معانى التأمل والتفسير دون الفعل والتحريك .

محمد جبريل - على خلاف الحكيم - يجعل من الشكل الفنى شبكة أو مصيدة للوعى الاجتماعى عند العامة ، وكما يعرض الصائد الماهر أسماكه وهى حية - لم تزل - فى شبكتها فإن جبريل يعرض على القارئ نماذج صيده محفزا « الزبائن » على ممارسة النقد قبل الشراء . جبريل إذن أديب مثقف ومثقف (بفتح وكسر القاف) من حيث قدرته (ورغبته) على تمييز الفروق الدقيقة داخل الخطاب الواحد سواء كان هذا الخطاب فكريا

أوأدبيا ، ولهذا تراه لا يكتفى بموهبته الغامرة ومقدرته الفذة على تصوير البشر والأمكنة وسبر غور الروح الإنسانى المتشوف إلى الكمال والخلود بل تراه يمعن فى الارتحال عبر بحور الثقافة العالمية ناهلا من تجاربها ما شاء له المنهل .. ومن ذا الذى لا يدرك عمق تأثر جبريل بملفيل صاحب « موبى ديك » ، وبمارسيل بروست مؤلف « البحث عن الزمن الضائع » ؟! وأين الناقد الذى لا يستبصر أن أديبنا قد اطلع على كتاب « خطاب الحكاية » Narrative Discoursc لجيرار جينيت ، ذلك الكتاب الذى يعد بحق أكمل محاولة للتعرف على مكونات الحكاية وعلى تقنياتها المستحدثة وللمصطلحات التأسيسية لنقدها ؟!

من هذه النقطة الأخيرة يمكننا أن نرى كيف مايز جبريل ابتداء ما بين المؤلف الأصلى (محمد جبريل بالطبع) وبين السارد الذى نستمع إليه طوال الصفحات الألف والثمانين المشكلة للرواية ، وذلك حتى يقيم مسافة ما بين وجهة النظر The Point Of View التى تطرح علينا من خلال السارد وبين « لا وجهة النظر » The Non Point Of View التى يتحصن بها (فى فكر) المؤلف ذاته .

هذه الإزاحة لمركزية المؤلف لا تتم لحساب السارد بشكل مطلق ، وإلا كان علينا التسليم بأن الرواية « انكتبت » تلقائيا ، وإلا فإننا نكون قد استبدلنا مركزية اللخبطة hodgepodge بمركزية

التنظيم . . ومع أن التنظيم هو الشكل الفنى البارع الذى يبهرنا طوال الصفحات الألف والثمانين إلا أننا نشعر أن وراءه (وربما أمامه) خطر الانذياح فى عدمية كأنها الثقوب السوداء فى كون لا نهائى تشد النجوم والكواكب طاحنة إياها بجاذبيتها الهائلة لتحيلها إلى مادة صماء مصمتة لا حركة فيها ولا قدرة لها ، اللهم إلا حين تبلغ الدورة الكبرى غايتها ويفجر السديم : (كما بدأنا أول خلق نعيده ، وعدا علينا إنا كنا فاعلين) . هذا المضمون القرآنى الكوزومبوليتانى هو ما نحسه متبادلا مع الشكل الفنى من خلال تبادل مركزية المؤلف بمركزية السارد وبالعكس . فمن يكون هذا السارد الذى تبأر به « وجهة النظر » السائدة فى الرواية الموحية بالفوضى مقابل « لا وجهة النظر » المبثوثة فى مضمون يشى بالنظام آخر المطاف ؟ إنه المكان « ولا » أحد غيره . فالسارد لا يمكن أن يكون شخصا بعينه وإلا فأين هو الشخص القادر على متابعة نحو مائة رجل وامرأة فى رواحهم وغدوهم ؟! ولو كان السارد شخصا بعينه فلماذا يحدثنا عن أناس يجهلهم بدليل أنه لا يذكر أسماءهم وإنما يشير إليهم بأوصافهم التى تتجلى أمامه فحسب تاركا التسمية لغيره . كل فصل (بدون استثناء) يبدأ بالحديث عن ملامح وتحركات لرجل ما أو امرأة ، تاركا للقارئ مهمة تسمية ذلك الرجل أو تلك المرأة ، ورويدا رويدا تنكشف لنا الشخصية (وربما للسارد أيضا) وربما ينتهى

الفصل دون أن تعرف هذه الشخصية على وجه الدقة ، فتنصرف عن ساحة الحديث مخلفة بعض ملامحها فى عناصر المكان .

أليس من حقنا إذن أن ندرك من يكون السارد من هذا التكنيك المراوغ المبتكر الأداتى والمابعد حداثى ؟ أنحيد عن قصد المؤلف الأصلى حين نؤكد أن هذا السارد ليس شخصًا بالذات وإنما هو شخصية المكان ؟

● المكان شخصية موضوعية :

المكان فى الرواية شخصية موضوعية Subjective وليس فردًا متعينًا. هو كائن موضوعى استنطقه المؤلف فنطق وعبر عما رأى وسمع . وأشار إلى قوانين تتعلق بالحتمية وتنتمى إلى أنساق من الوعى الزائف Pseudo Consciousness. شخصيات نمطية عاجزة عن الفعل الإيجابى نتيجة شذوذ جنسى مركب فيها (حمادة بك) أو تعانى عقما تناسليا لا جنسيا (سيد الفران) أوترزح تحت وطأة سحق اجتماعى (أنسية عاهرة المعبد المقدسة) أو تدمر عن عمد باسم الفقه والفتوى (مهجة وهشام) .

هذه الشخصيات وغيرها من المجاذيب والمهمشين والفتوات والموظفين وأرباب المعاشات والصيادين والبحارة وشيوخ وخدم المساجد ، كلها حامل لوعى زائف قوامه الرضا بالمفعولية والازورار عن المبادرة . وتنبنى على هذا الأساس الجبرى أيديولوجيا البحث عن الخلاص فى لا مكان (الآخرة

مثلا) وتكون النتيجة تمحور الكل حول ثابت وهمى بحيث يصير الكل جزءا من المكان غير قابل فيه ولا مؤثر .

بيد أن المكان بثباته (النسبى فى المسكوت عنه روائيًا) يتعرض لموجات غير عادية تنبجس أحيانا معلنة عن رفض السائد والمنمط والمتكرر . وتأتى هذه الموجات من نقيض المكان المهيأ لعيش البشر : البحر! فيه السر وما أخفى ، فيه الطاعم والمطعوم ، فيه الرزق وفيه نوة العجوزة التى أكلت « تماظا الهوا » أمام عينى أبيه ، وفيه أربعاء أيوب الذى يشفى المرضى ، وأربعاء طوفان نوح الأسطورى . وعلى المستوى الواقعى فهو الأربعاء الذى التهمت السمكة المتوحشة فيه جمعة الصياد والزملاء ينظرون عاجزين ، وحتى الجد السخاوى « راح يمنع الرجال أن ينقذوه » فلا نجاة لمن طلبته كائنات البحر . ضعف الطالب والمطلوب! ولكنه أيضا البحر الذى يشير إلى مدينة فاضلة (يوتوبيا) فيها تتحقق الاشتراكية بأرقى معانيها ، فالكل يعمل حسب قدرته ومع ذلك ينال حسب حاجته فالخير الطبيعى وفير ، والعمل مهما يكن محدودًا كاف وزيادة ، فهل هذا الحلم الطوباوى هو المانا Mana أى الطبيعة متجسدة فى حالة خير عميم؟! لكن الطبيعة صراع دائم بين الكائنات ، بعضكم لبعض عدو ، فالترسة عدو لقناديل البحر ، والقناديل تسمم لحم من تلمسه ، لكن الإنسان يطارد الترسة ليأكل لحمها وتشرب النساء

دمها ليحبلن والنتيجة أن تتكاثر القناديل مقابل نقصان الترسة ، فتهاجم البشر وتسممهم وتقتلهم! وهكذا يولد النظام فى عمق الفوضى Choase . الطبيعة إذن لا تعادى الإنسان إلا حين يعاديها ، ولهذا أفرد المؤلف (المؤلف وليس السارد) عناوين فرعية Subtext لأحاديث أبى العباس المرسى وياقوت العرش ولبردة البوصيرى ولأمثولات الشاذلى وابن عطاء الله السكندرى ، وهؤلاء كما نعلم يشكلون أنطولوجيا وإبستيميا خاصية التناص jntertextuality على كتاب الطبيعة بتغييرهم شفرتها الفوضوية إلى شفرة نظام لعل الناس يدركون أنهم والطبيعة أخوة فى الكينونة . . غير أن الناس لا يريدون أن يدركوا هذه المعانى العليا فى أنفسهم ، هم يريدون فحسب أن يستثمروا أولياء الله فيما يمكن أن نسميه اقتصاد المعرفة السطحية . فتراهم يحيلون هؤلاء النفر الكريم إلى ما يشبه آلهة الأقاليم فى مصر الفرعونية ، يلجأون إليهم ليحلوا لهم المشكلات ويشحذون منهم البركة والرضا ، عندئذ يتحول أصحاب أهل الباطن هؤلاء إلى محض أضرحة وأيقونات رامزة إلى قوة الموتى وعجز الأحياء . غير أن قوة الموتى هذه هى أيضًا وهم وضلال ، وإلا فماذا فعل الموتى الصالحون لوطنهم المقهور ؟! وأى شىء قدموه لمريديهم وللمؤمنين بهم ؟!

لقد كادت « مهجة » أن تموت حزنًا على فراق حبيبها الذى

قيل عنه ليلة زفافهما إنه أخوها فى الرضاع ، بل لقد ماتت موتًا روحيا بعد أن أجبر الفتى على تطليقها فتحولت إلى شبه عاهرة تمنح جسدها لكل طالب إلا الحبيب ، وأما هشام فقد مات بالفعل بعد أن يأس من وصالها . وبالتوازى مع هذا الحب المقتول الذى اغتالته فتوى خادم مسجد ، نرى أنسية العاهرة المحترفة والتى ركبها فى كوم بكير كل من هب ودب تتزوج بعد توبة نصوح ، ولكنها تضطر إلى الزنا لتجلب ابنا لزوجها سيد الفران (العقيم) تثبيتا للنكاح عن طريق السفاح ، فعلت ذلك بعد أن خاب أملها فى الأدعية وإشعال الشموع وتقديم النذور لأولياء الله سادة المكان . فأى مفارقات عجيبة هذه ؟!

* * *

• **انتقاد البنيوية :**

يخطر لى خاطر أن المؤلف الأصلى - بمكره الذى تعرفنا عليه من قبل - قد أراد انتقاد البنيوية (لا كمذهب بل كنزعة جبرية فى الثقافة المعاصرة) ولهذا راح يمارس نقده هذا عن طريق التعامل مع المكان بحسبانه بنية Structure أو نسقا System سانكرونيا يتجاهل التاريخ ، فهو يصور هذا النسق وكأنه ملعب لكرة القدم لابد أن يحتل فيه حارس المرمى مكانه بين خشبات ثلاث ويقف فيه الظهيران أمامه ، وبعدهما خط الوسط ثم المهاجمون حارس المرمى مثلا هو عبد الجليل أو كان ألدو

أو شاهين أو أحمد شوبير . هؤلاء متغيرون أما الثابت فهو الموقع والمكان ، وفى حالة كون المكان بنية فلا مندوحة من وجود عاهرة للحى . وعبثا تحاول العاهرة أن تتوب ، فموقعها جاذب لها (أو لغيرها) بأكثر مما هو طارد . إنه يطرد فحسب العاهرة (بألف لام العهد) مستبقيا العاهرة (بألف لام الجنس) .

وبالمثل فالعامة يطلبون وليا فى مكان ما ، إلها إقليميا صغيرا يستمد سلطته من رب الأرباب رع آمون . ولما كان حى الأنفوشى بغير ولى فلقد اخترع العامة له واحدا . ولم يفت فى عضدهم تأكيد قائل إن المدفون فى ضريح قلعة قايتباى مجرد « عسكرى » من عساكر عرابى ، هنا تغلب الضرورة الحرية ، فالناس ليسوا أحرارا فى اختيار وليهم ، وما دام الغصب قد أتى فلنعتبره « فنجرة » . والغصب المضمر فى هذه الأمثولة Allegory هو النمط الأسيوى للإنتاج على المستوى السياسى منقولا بذكاء وحيطة إلى دائرة الميثى فيما يظن المؤلف أنه أكثر أمانًا ، والحق أنه لا أمان مع هذا ولا ذاك .

* * *

• **آلية التهكم :**

هذه الآلية الأدبية التى استخدمها المؤلف جبريل هى آلية Irony فعن طريق تجسيد البنية يتم نقدها لا بجمل مباشرة تجرح السياق الروائى ولكن عن طريق استثارة القارئ الذكى ليقوم هو

بهذا النقد حين يجد نفسه فى حالة تهكم على السارد الذى يتصور أنه وحده الموجود وأنه العليم وأنه مركز اللوجوس Logocenterism إذ يحتكر تأويل كلمات أهل الباطن ليلقى بهذا التأويل من عل إلى أهل الظاهر الساردين فى همومهم اليومية التافهة والمبعدين عن جلال الفكر وجمال الشعر وعظمة الميتافيزيقا .

هنا سيقول القارئ الذكى ردا على استعلاء السارد : ولكننا على الأقل بشر يملكون القدرة على تجاوز أنفسهم أما أنت فلا . لأنك مجرد مقولة من مقولات الذهن .

* * *

• **آلية المراوغة التقنية :**

ثمة آلية أدبية أخرى تبرز على ساحة رباعية بحرى هى آلية المراوغة التقنية Techno - Indeterminacy بمضمونها السياسى حيث يبشر الشكل الفنى عند جبريل بإمكانية التعدد الثقافى ، فاختيار الإسكندرية بالذات لتكون مسرحا للرواية اختيار له دلالته لا سيما وأن زمن الأحداث هو الأربعينيات وما بعدها (وآه من ما بعدها تلك !) فلقد أطبقت الشمولية على مصر بوصول العسكر إلى الحكم طائحين بالحياة النيابية وبالدستور وبالأحزاب جميعا . ومالنتهاء الرواية عند هذا الحد إلا إشارة لاضمحلال المدينة التى احتضنت منذ مولدها عام ٣٣٢ ق.م الحضارة الهيلينية جنبا إلى جنب

الحضارة الفرعونية ، وبقيت فيها الهرمسية (عقائد مصر القديمة) مع غنوصية المسيحية الوافدة مع الأفلاطونية المحدثة باتجاهها إلى التأغرق Helenization مع القابال اليهودى السرى بنزعته التآمرية المتأصلة ، أضف إلى ذلك كله تفاعلات العقائد الشعبية الممقوطة بواسطة آباء المسيحية الوطنيين أمثال أثناسيوس والإسكندر وكيرلس ثم أئمة الإسلام فيما بعد القرن السابع الهجرى أمثال شرف الدين البوصيرى وأبى العباس المرسى وياقوت العرش وعلى تمراز وغيرهم . وكم أغرى كل هذا الثراء الثقافى الكثيرين حتى أن لورانس داريل لم يجد فى عصرنا الحديث مدينة فى حوض البحر المتوسط تمتلك كل خواص التفاعل الحضارى شرقا وغربا مثل هذه المدينة ، هذه المدينة التى خنقتها العسكرتاريا إلى درجة أنها سحبت منها لقبها الرسمى كعاصمة ثانية للبلاد (كمقر للحكومة فى أشهر الصيف) كتب عنها داريل رباعيته الشهيرة محاولا إحياءها فى الأدب . بيد أن داريل لم يهتم إلا بالأجانب وببعض المثقفين السكندريين - باعتبار هؤلاء وأولئك حاملى الوعى الأنضج! - دون أدنى اهتمام منه بالنماذج الشعبية التى ظهرت مثل أشباح أو كومبارس فى روايته .

كاتبنا جبريل - على العكس من داريل - بإدراك منه لمحنة المدينة ثقافيا فقد عنى فى رباعيته بالمكان الأكثر عراقة وشعبية فأباح له أن يقوم بدور السارد المراقب للنماذج الشعبية هذه كما

لو كان قاصدا إلى تعويض أصحابها عن إهمال « داريل » المقصود ، ولكن دون إخلال منه باستراتيجيته الفاقدة لوعى هذه النماذج . بيد أن السارد/ المكان انزلق بالمقابل إلى تجاهل المثقفين المصريين والأجانب بتنظيماتهم السياسية (حدتو والحزب الشيوعى المصرى) وحلقاتهم الثقافية (التروتسكيين والسيرياليين ويهود القابال) مكتفيا بالتركيز على حزب الأغلبية الشعبية : الوفد ، ذلك « الوفد » الذى تحول إلى حزب للبورجوازية الكبيرة (بعد أن كان بمثابة جبهة وطنية) ففقد بذلك دفعته الثورية تاركا فراغا راحت تملأه القوى الفاشية مثل الأخوان المسلمين ومصر الفتاة وبعدهما العسكرتاريا .

* * *

فإذا كنا نحاسب السارد على تجاهله لهذه القوى التى لا ينكر أثرها على سيرورة المجتمع ، فإن أحدا ما لا بد أن يحاسبه الحساب العسير على تجاهله الحدث الأعنف الممثل لجريمة القرن العشرين ، ونعنى بذلك قيام دولة إسرائيل وأثر هذه الجريمة العالمية على وجدان الناس وعقولهم .

وبعد فهل كانت رباعية بحرى كافية للإعلان عن الموت الروحى لمدينة كانت من قبل عاصمة ثقافية للعالم فأصبحت الآن مجرد مكان للمجاذيب وأنصاف البشر ؟!

ولعل جبريل أن ينضم إلينا فى تساؤلنا هذا دون أن يلتزم

بدور المحامى عن السارد الذى اختاره ، فلقد كان هذا الاختيار ذاته محسوبا فى ظننا لأنه الاختيار الذى يثبت أن المكان برغم حضوره الكثيف غير كاف لرصد القوى الفاعلة ، ويثبت أيضا أن وجهة النظر المنبثة فى النص لا تمثل رؤية كاملة منغلقة على شريحة زمنية حاول المكان السارد بخصائصه التثبيتية أن يخايل بها وعينا .

إن كان المؤلف قد رمى إلى هذا قاصدا فهو بغير مراء تفكيكى كبير مدرك أشد الإدراك للمقولة الصحيحة التى تؤكد أن وعينا الجمعى غارق فى قراءة أزمة من نوع فاجع . . هى أزمة الوعى الذى لا يدرك أنه يعيش فى أزمة ، ولا سبيل للخروج من هذا التسلسل أو هذا الدور المنطقى إلا حين يقوم الأدب بوظيفته بالتفات قوى منه لدوره التنويرى - وهو دور ناقد وناقض ومستكشف ومستقبلى فى آن - مستخدما أدواته الخاصة ، وسائرا على هدى قوانينه النوعية إلى واقع أكثر علمية ووضوحا وعدلا وجمالا .

ملامح المشروع الحداثى
عند جابر عصفور

(١)

لا يبنى المجتمعات الحديثة إلا الحداثيون .

تلك مقدمة منطقية Premise فلو أن كاتبًا مسرحيا عربيًا أراد أن ينشئ دراما تكون أحداثها وشخصياتها وحبكتها ومغزاها إثباتًا لها لما كان ذلك فى مقدوره . ذلك لأن العمل الدرامى - ما لم يكن تمثيلية خيالية فكرية - لا يمكن إلا أن يعكس الواقع المعيش ، وأنى لواقعنا العربى الحالى أن يعكس غير النكسات والتراجعات والتنازلات أمام الأعداء التاريخيين تسليمًا لهم بمطالب ليست حقوقًا لهم البتة ؟! وأنَّى لهذا الواقع العربى الذى ينجرف فى تيار السيولة الكونية الحالية - غير واع حتى بأنه ينجرف - أن تمثله إلا شخصيات من طراز شخوص التمثيليات التليفزيونية التافهة ، وإلا أن يتحرك ضمن حوادث (ولا نقول أحداثا بالمعنى الدرامى للكلمة) مكررة مملة بحيث لا تتضمن تلك الأعمال الفنية فى النهاية أى مغزى معرفى أو أخلاقى أو جمالى ذى اعتبار .

غير أن المفكر يستطيع أن يتعهد تلك « المقدمة المنطقية » بالدراسة العلمية إثباتًا لها أو نفيًا ، ومن عجب أنه فى الحالين لابد مكتشف أنه شارك فى وضع أساس فكرى للحداثة يستطيع هو أو غيره أن يقيم عليه البناء ، ذلك لأن مجرد مناقشة علمية للحداثة إنما يلقى بالمتحاورين فى يمِّها المصطخب الموار وبغير عودة . . وحتى لو قوبل الحوار بالصمت فإننا نكون فى اليم نفسه ، لأن الصمت - كما يقول ماكس شيلر Max Scheler فى كتابه « فينومينولوجيا العلاقات » - يبين أن العلاقة بين شخص وآخر علاقة كينونة وليست علاقة معرفة ، ذلك لأن هذه العلاقة التى أشار إليها شيلر تنطوى على شخص ثالث متخيل (هو الموجود بالإمكان إذا استعرنا لغة المناطقة) وذلك على المستوى الإبستيمى ، هذا الشخص الثالث هو أحد عناصر الخطاب Discourse الذى يضم المنطوق والمسكوت عنه فى آن . ولهذا يصفه « ودسون » فى كتابه « الأسلوبية وتدريس الأدب » قائلا : « إنه ذاك الشخص الذى يتلقى الخطاب أو يرسله على الرغم من أنه يعجز عن التلقى وعن الإرسال إما لأنه جماد وإما لأنه حيوان أو شخص ميت أو إنسان لم يولد بعد »[(١)] .

فإذا اعتبرنا هذا المتلقى إنسانًا لم يولد بعد فى الحداثة ، فإن المفكر الحداثى ليعد بمثابة القابلة التى سوف تجذبه إلى إليها شاء أم أبى .

(٢)

غاية هذه الدراسة هى إثبات قدرة المفكر الحداثى على بناء مجتمع يعرف كيف يفيد من تراثه الحى دون أن يتنازل عن حقه فى الإبداع ، وفى الوقت نفسه يعرف كيف يكون التعامل مع الزمن الراهن أخذًا وعطاء . وهو مالا يتأتى لغير مجتمع يقبل أن تسرى فى أوصاله نزعة الحـــداثة Modernism ، أما تلك النزعة نفسها فيمكن أن تظهر فى أشد المجتمعات تخلفًا أو أكثرها ترديًا فى النكسات بمجرد ظهور مفكّر حداثى واحد . وأما هذا المفكر فمن الطبيعى أنه ما كان ليأتى من فراغ .

وللتدليل على ذلك نقول إن الحداثة التى عايشتها أوروبا قرنين من الزمان لم تتكون بين يوم وليلة ، بل إن أحدًا لم يكن ليلاحظ مولدها ولا نموها ، ذلك لأن الحداثة حالة حضارية جدلية تصنعها ظروف موضوعية متفاعلة مع الشرط الذاتى (المفكر) وبالنسبة للأولى فلقد صنعتها المعايشة التاريخية لمراحل النهضة والإصلاح الدينى ، فالتنوير فالعقلانية باستجابة تلقائية للقانون الديالكتيكى « كل تغير كمى يؤدى فى المدى إلى تغير نوعى » وحيث يقوم هذا التغير باكتساح كل العلاقات الثابتة المتحجرة - كما يقول ماركس فى البيان الشيوعى ١٨٤٨ - وحيث تغدو كل العلاقات الجديدة المتشكلة عتيقة من قبل أن تتحجر وحيث يصبح كل ما هو صُلب ذائبًا فى الهواء ؛ فإن

الحداثة تبدأ دورها وتناضل مثلها مثل كل كائن حى من أجل البقاء .

لقد عرفت المجتمعات العربية - ومصر فى القلب منها - ما يسمى بالتحديث Modernity أى محاولة اللحاق بالغرب (عن طريق تقليده) بيد أنها ما لبثت إلا قليلا حتى اصطدمت ثقافيا وسوسيولوجيًا بالموروث القومى الذى كان قد تحجر إبان العصرين المملوكى والعثمانى ، فكان على قادة التحديث - بدءًا من رفاعة الطهطاوى ومحمد عبده حتى قاسم أمين وطه حسين - أن يوائموا بين غاياتهم ومعطيات الواقع ، ومن ثم ظهرت بنية النهضة/ السقوط حيث كل تقدم كان متبوعًا بالتراجع وكل إنجاز نخبوى كان يقابل باستعداء سياسى واجتماعى ، حدث ذلك بفضل الصيغة التلفيقية التى اختارها أصحاب معادلة التراث/ العصر ، العلم/ الدين ، الشرق/ الغرب . . . إلخ حتى انتهى بهم الأمر إلى بركان أطنه (٢) . وهكذا انتصر الإسلام البدوى الوهابى العثمانى على العلم (بإعلان مفتى السعودية ابن الباز تكفير كل من يقول بدوران الأرض) وبانتصار المجتمع على الفرد (ممثلا فى الحكم القضائى بتفريق المفكر نصر أبو زيد عن زوجته قسرًا) وبانتصار السلطة السياسية على المجتمع المدنى (بإخضاع الجمعيات الثقافية لإشراف وزارة الشئون الاجتماعية والتهديد بحلها إن مارست أى دور سياسى) وبانتصار الغرب

اقتصاديًا (اتفاقيات الجات) وسياسيًا (بإجبار العرب على قبول إسرائيل) وبانتصار السلف اجتماعيًا (صعود الإرهاب الدينى وانتشار الحجاب والنقاب واللحى والدعوة لعودة المرأة إلى البيت . . . إلخ) فكأننا ، بتلك المعادلة وقد شطرت مجتمعنا شطرين متباعدين بل ومتعاديين ، نقف على أعتاب حرب أهلية دون أن تسقط عيوننا فى حلاقيمنا رعبًا وفزعًا!

على أرض فكرية مختلفة تمامًا ، تنهض مشروعات الإنتجلنسيا العربية :

محمد آركون - محمد عابد الجابرى - طيب تزينى - إدوارد سعيد وحسين مروة . . . ومشروعات الإنتجلنسيا المصرية : غالى شكرى - السيد ياسين - السيد القمنى - نصر حامد أبو زيد - سامى خشبة - ومحمود أمين العالم وشكرى عياد و . . . جابر عصفور .

ومن نافلة القول إن الدائرتين العربية والمصرية غير منفصلتين بحال من الأحوال (يتضح هذا بجلاء من قراءة هوامش أو مراجع أى بحث مصرى أو عربى) ولكن لأن هذه الدراسة المحدودة لا تستطيع أن تعرض لمناطق الالتقاء والتوازى والاختلاف ليس فقط بين الدائرة الأوسع (العربية) بل وحتى داخل الدائرة الأضيق (المصرية) فإن اختيار نموذج فكرى (يكون جامعًا للملامح العامة للدائرتين مع ملامحه الخاصة كمبدع فرد)

إنما يشير إلى الدرب المفضى لرأب الصدع فى بنية الهوية القومية ، شريطة أن يتلو هذا الاختيار اختيار نماذج ورموز فكرية أخرى ، وسواء قمنا بذلك أو قام به غيرنا فإن اللوحة البانورامية لتلك الموجة الفكرية الجديدة لا بد أن تكتمل حتى تعطى ثمارها بقوة .

(٣)

يجابه جابر عصفور مشكلة إخفاق التحديث بحل الحداثة تلك التى لا يقتصر معناها عنده على العصر وإنما يسحب هذا المعنى على كل ما هو عائش فينا (التراث) ولما كان التراث عنده كائنًا حيًا وليس حجرًا أو أوراقًا صفراء جامدة ؛ فلقد كان منطقيًا أن يرى فيه فلاسفة ومتكلمين ونقادًا وشعراء حداثيين يمكن الحوار معهم بالقدر نفسه الذى يتحاور فيه مع حداثيى العصر الغربيين . ومن هنا فإن جابر يحدد من منظور حداثى الطبيعة الإشكالية للعقل العربى على مستويين : أنطولوجى وإبستيمى .

فأما المستوى الأنطولوجى فالمكشلة تنطرح عليه فى بعدها الفلسفى بتساؤلنا عن ذاتنا . . من نحن ومن نكون ؟ وهل ترانا نحيا فى لحظات تاريخية منقطعة عما قبلها ؟ أم ترى وجودنا المتعين يمتد إلى ما قبل ؟ ما قبل ماذا ؟ وأين نقطة البداية أم ترى ليس ثمة بداية أصلا ؟ لكننا نملك تراثًا . . فما هى طبيعته ؟ هل هو حضور هناك فى زمان انفصل عن زماننا أم هو حضور هنا فى

زمن ممتد متصل ؟ وتتماس هذه الأسئلة بغيرها مما يطرح الآن على الساحة العالمية التى تتجه الآن إلى التوحد - بفضل ثورة الاتصالات والتدفق اللحظيّ للمعلومات - وما يحمله من أخطار (أو فوائد) على ثقافات الأمم ذات السمات القومية المحددة .

وأما على المستوى الإبستيمى فإن مشكلة العقل العربى لتتجسد فى حاجته إلى امتصاص كل ما عرفته البشرية حتى هذه اللحظة ، علاوة على حاجته إلى المشاركة فى إنتاج هذه المعرفة وليس استيعابها فحسب . ولكن إنتاج المعرفة لا يمكن أن يتحقق إلا باستخدام أدوات معرفية متطورة . . مثل علم اجتماع المعرفة (ومن فروعه علم الاجتماع الثقافى) ومثل المادية الجدلية والمادية التاريخية ومثل الألسنية والبنيوية والتفكيكية . . . . والهرمينوطيقا (علم التأويل) إحدى هذه الأدوات المتطورة حيث يسعى للمقارنة بين الثقافات القومية وبين الحضارة من جانب ، ومن جانب آخر فإنها تتيح للمواءمة بين التاريخ الذى ليس وجوداً مستقلاً فى الماضى - كما يقول جادامر - وبين الحاضر غير المعزول عن تأثير التقاليد المنتقلة للمعاصر عبر التاريخ .

وحين يوسع جادامر المفهوم الديالكتيكى الرابط بين طرفى الظاهرة بإدخاله المؤول ذاته عنصرًا ثالثًا فى العملية الهرمينوطيقية (متأثرًا فى ذلك بهيجل) فإن هذا العنصر الثالث هو ما سوف نراه واضحًا فى الدور الذى يلعبه جابر عصفور كقارئ للتراث ،

كقارئ يعى فعالية ذاته (وليس حيادها) فى إنتاج أو لنقل فى إعادة إنتاج المقروء ، مما يكشف لنا عن موقف توفيقى لا غش فيه يعرف كيف يستخلص الحداثة من القديم ليربط بينها وبين الحداثة فى العصر بعد أن ينقد كلا من التراث والعصر وليس قبل ذلك .

يستخدم عصفور المنهج التاريخى فى قراءته للنصوص التراثية باعتبارها نسقًا واحدًا غير خاضع للتراكم العشوائى وغير قابل لفعل انتقائى لا يعكس سوى أيديولوجية مفروضة على النسق ، إنما هذا النسق الواحد يحكمه التطور الطبيعى ، ولهذا رأينا جابر يقرأ ابن طباطبا مثلا فى ظلال سابقيه من النقاد : الأصمعى - ابن سلام الجمحى - الجاحظ - ابن قتيبة - ابن المعتز ، وفى حضور معاصريه من المتفلسفين : البلخى - وأبى بكر الرازى (الفيلسوف الملحد) - وإخوان الصفا - والفارابى . وكذلك الشعراء المحدثون أمثال بشار بن برد وصالح ابن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ، يقرؤهم بجانب الشعراء التقليديين فيبدو الفارق واضحًا ما بين رؤية ورؤية وما بين أساليب معتادة وأخرى مبتدعة . وهذه القراءة ، إنما تتقصد حصر المقروء أولا ، لا من خلال « التاريخ » الذى هو فحص لماض ميت متناثر متجزئ [٣] وإنما بصب المقروء فى مجرى التاريخ الحى الذى ينتج دومًا معرفة جديدة تقترن بأدوات

للمعرفة جديدة ، وهذا هو معنى قراءة قدامة بعد ابن طباطبا ثم قراءة حازم بعد الاثنين .

وترمى هذه القراءة - بذات المنهج ثانيًا - إلى اكتشاف المؤثرات السوسيو ثقافية التى أنتجت ذلك النص القديم ، مثلا تأثير سيادة الجبرية والفقه الحنبلى والنسق الأشعرى (فى علم الكلام) تلك التى انتصرت منذ عهد المتوكل على نزعة الاعتزال ومعها استعلاء التيار النقلى عند جماعة اللغويين وأصحاب الحديث من أهل السنة والجماعة ، تلك المؤثرات السوسيو ثقافية التى أسهمت فى تحضير المسرح للناقد الخليفة ابن المعتز معارض الحداثة النقدية والشعرية - فى عصره - على السواء .

وتقصد تلك القراءة - ثالثًا - إلى فهم النصوص - لا فى حد ذاتها - بل فى علاقاتها المتشابكة بعضها ببعض والملتحمة بالمشهد الثقافى المعاصر (حين يحاول الناقد الحداثى فهم التراث فهمًا يضيء له الحاضر ويشير إلى اتجاه المستقبل) هكذا يكتب جابر عصفور منظِّرًا ومفلسفًا القضية :

« إن القارئ المعاصر عندما يقرأ عبد القاهر مثلا فإنه يقرأ عبد القاهر الذى يعيش فى القرن الخامس للهجرة ، وعبد القاهر الذى ينام تحت جلده ووعيه فى القرن الخامس عشر للهجرة ، فكأنه يقرأ عبد القاهر الذى « هناك » وعبد القاهر الذى « هنا » أى نص عبد القاهر الذى يقع خارجه ونص عبد القاهر الذى يقع

داخله وإذا كان ذلك ينفى قراءة محايدة بالمعنى الوضعى فإنه لا ينفى قراءة موضوعية » (٤)

وهذا يعنى أن ثمة علاقة تربط بين الموروث ومؤثرات عصره ، وعلاقة تربط بين هذين النسقين وبين وعى القارئ المعاصر الذى يقف بدوره موقفاً محدداً - وليس محايدا - من تراثه ومن قضايا عصره . فالقارئ الذى يناضل ضد الاستبداد المعاصر مثلا لن يرى التراث بالعين نفسها التى يراه بها صانع الاستبداد أو عين من لا يصنعه ولكن يستسلم له .

بيد أن جابر عصفور ، وإن استخدم المنهج التاريخى ، فإنه لم يطبقه تطبيقا حرفيا ناجيًا بذلك من الوقوع فى براثن الوضعية تلك التى غالبا ما تنتهى إلى نتائج تقارب نتائج المنهج التاريخى ، وما ذلك إلا لأن جابرا استطاع أن يمتد ببصره إلى آفاق الهرمينوطيقا وأن يقارب بها المادية والجدلية حيث بدونها لا تكتمل صورة المشهد الثقافى غير المعزول عن المؤثرات الاقتصادية وعلاقات الإنتاج السائدة . يقول جابر فى « نظرية الفن عند الفارابي » : « أما نحن فنقرن الفن بالنشاط الإبداعى الذى يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان » (٥) ومن الواضح أن فكرة الانعكاس هذه إنما تستمد خيوطها من النسيج المعرفى للمادية الجدلية (٦) .

فإذا كانت أعمال جابر عصفور الفكرية والنقدية تتحاور مع

الإشكاليات الثلاث لبنية وعينا . . التى هى : الموروث - المعاش - المأمول ، فإن وسيلته لحلها لتتضح من مجمل أعماله ابتداء من « الصورة الفنية » وحتى « قراءة التراث النقدى » مرورًا بـ« مفهوم الشعر » ، فضلا عن « هوامش على دفتر التنوير » و « محنة التنوير » و « إضاءات » و « عصر البنيوية » ، علاوة على عشرات الدراسات المنشورة فى المجلات المتخصصة وغير المتخصصة ، تلك الوسيلة هى : ضخ دماء الحداثة فى عروق الوعى الحالى بحيث يصبح وعيًا حداثيًا يساهم فى تأكيد وجودنا الحاضر دون قطيعة ثقافية عن ماضينا ، ويحقق لنا ثانيًا رؤية الأشياء من خلال نظرية علمية تقودنا إلى الاستقرار الفكرى (النسبي) ولو بعد حين ، ويحقق لنا ثالثا إمكانية الممارسة Praxis التى هى توافقنا مع أنفسنا ومع مجتمعنا ومع العصر لأنه بدون هذه الممارسة لا يمكن أن يتحقق الفعل الرئيسى الذى يصدر عن المجتمع مولدًا الأبنية الأكثر جدة وتقدمًا .

(٤)

إن دراستنا لهذه الأعمال الفكرية/ النقدية التى تتحاور مع تلك الإشكاليات الثلاث فى تداخلها (وليس بحسبانِ كل إشكالية نسقًا معزولا عن الآخر) لحرِيَّة بأن تكشف لنا عن قدر الإنجاز الذى يمكن لمفكر حداثى أن يقدمه لأمته ، ولعلنا حين نمضى إلى تحليل مفاهيمه - من خلال أعماله - نكون قد اقتربنا من فهم

غاياته وتمثل الياته العقلية من ناحية ، ومن اخرى نكون قد أسهمنا فى ترسيخ هذه المفاهيم تطويرًا لوعينا ، إدراكًا منا بأن هذا التطوير للوعى هو طوق النجاة الوحيد من يم لا شك سيبتلع كل جامد متحجر غافل عن هول أمواج التغير فى الحياة .

المفهوم الأول :

التراث فاعلا ، ومفعولا به

لم يحد النقد الكلاسيكى الذى بلغ الذروة فى الخمسينيات على يدى العقاد وطه حسين عن موقفه من التراث باعتباره محايثا فى ذاته ، تم واكتمل فى الماضى ولا علاقة له بالقضايا المعاصرة ، هكذا رأينا طه حسين يهاجم لويس عوض وعبد الحميد يونس لأنهما ساندا محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس اللذين - من وجهة نظر طه - « يدعوان لتحريق الكتب وهدم الأهرام بقصد تدمير التراث » (٧) وما ذلك إلا لأن الأخيرين كانا يستحثان الأديب أن يلتزم بقضايا عصره .

لكن المعارك السياسية والعسكرية التى خاضتها ثورة يوليو ضد الاستعمار والمعارك الاجتماعية والاقتصادية التى خاضتها ضد الرجعية على أرض مصر وفى الساحة العربية كانت قمينة بأن تعصف بالرؤية الكلاسكية للعالم لتحل محلها رؤية جديدة وجدت طريقها - فى عالم الأدب والنقد - إلى ضفاف الواقعية الاشتراكية ، فكان أن اقترب محمد مندور من المنهج التاريخى

(فى كتابه النقد المنهجى عند العرب) مخلفًا وراء ظهره المنهج الصورى الأرسطى ، بيد أنه - كما يقول جابر عصفور بحق - حصر مفهوم النقد المنهجى فى الجانب التطبيقى غير مكترث بالنقد النظرى متصورًا أن النقد النظرى إنما كان يطبق مبادئ فلسفية أو كلامية (نسبة لعلم الكلام) ليست مستمدة من النصوص ذاتها . وهو - كما نرى - يصدر عن رؤية للتراث انتقائية مما يجعله - أى مندور - يصدر أحكامًا بأثر رجعى ، فكأنه يطالب التراث بألا يكون سوى ما يريده مندور! والحقيقة أن مندور نفسه - وليس حازم القرطاجنى - هو من راح يطبق على التراث مبادئ من خارجه .

يقرأ جابر عصفور التراث النقدى من خلال عينى ناقد مقارب للحداثة هو الدكتور شكرى عياد ، فيقر بأن عيادًا قد تجاوز مندور بربطه الأدب بالفلسفة (وبالتالى بالنقد النظرى) لكنه يأخذ عليه تمسكه بالحياد « الموضوعى » مما يقوده إلى أرض الوضعية حتى ليبدو التراث غير قابل للتأثر من قبل قارئه (وبالتالى لن يؤثر فى هذا القارئ) فكأننا بجابر عصفور يريد أن قول : ها هو شكرى عياد قد أخذنا فى طريق دائرى يعود بنا إلى الموقف الكلاسيكى ، رغم جدة منهجه ورغم تسليمه بفعالية التاريخ . . ولكن فى حدود ما حصل وانتهى .

لويس عوض الذى كتب فى عام ٤٧ مؤيدًا الواقعية

الاشتراكية يقول « لا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التى انتهى إليها شيللى على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا فى عصر الانقلاب الصناعى » (٨) لويس عوض هذا - الموصوف خطأ بالمفكر الماركسى - تراه يعود ليكتب فى العام التالى لنكسة يونيو ٦٧ مهاجمًا كل المدارس المادية بما فيها الواقعية الاشتراكية « فنحن نعدها مدارس منافية للاشتراكية الحقة ، الاشتراكية بالمعنى الإنسانى ، لجملة أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة » (٩) فكأن لويس عوض بهذا الهجوم على مفهوم النسبى لصالح المطلق الهيومانيتانى يعود بنا فى دائرة كدائرة شكرى عياد إلى طوبائية ما قبل ماركس وفيورباخ .

تلك كانت - فى عجالة - أبرز الاتجاهات النقدية الماقبل حداثية فى موقفها من التراث : كلاسية تعامله كأقنوم تام محايث ليس علينا سوى فهمه وشرحه وسواء قدسناه أو كفرنا به فنحن فى الحالين غير مفعولين به غير فاعلين له . تليها تاريخية انتقائية تسقط مفاهيمها على التراث بأكثر ما تستنطقه فكأنها تعامله كمفعول به غير فاعل . تليها تاريخية وضعية لا تسقط أية مفاهيم على التراث ولا تتأثر بأية مفاهيم صادرة عنه كأنه غير فاعل ولا مفعول ، عائدة بنا بذلك إلى الموقف الكلاسى . وأخيرًا ثمة محاولة منهجية اشتراكية إنسانية تعلن رفضها أن يكون الوعى الطبقى محركًا للتطور ، مزورّة عن فكرة الانعكاس - ميكانيكيًا

كان أو جدليًا – مما يؤدى إلى « مثلنة » التراث Idealization بعزل أحد مكوناته : البناء العلوى عن بنيته التحتية ، وبذلك يعد التراث تصورًا ذهنيًا غير قادر على التأثير والتأثر إلا عند الصفوة إن أرادت .

وإذا كانت هذه الاتجاهات جميعها متوحدة بعامل ارتباطها بالتراث بغض النظر عن منطلقاتها وغاياتها ، فإن رؤية معاكسة قد راحت تطالعنا بضرورة التحرر منه والانفصال عنه بزعم أنه جاثم على أنفاسنا أنطولوجيًا (بتجسده تكرارًا فى أنظمة القمع الحالية) وإبستيميًا (بخضوعنا لأغلب مقولاته وانتمائنا لأبنيته المعرفية) ويمثل أدونيس هذا الاتجاه الانفصالى كرد فعل حاد على ارتباط ثقافتنا بالتراث إلى حد التماهى معه .

« حتى حين تعاطف الفكر التقدمى المعاصر ، كردة فعل على الفكر التقليدى ، مع اتجاهات فى الماضى يمكن وصفها بأنها متقدمة ، بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذى كان سائدًا آنذاك أو مناهضة لها ، فإن تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن أن تكون ملزمة للفكر التقدمى نظريًا أو عمليًا ، فهى ليست أكثر من شاهد تاريخى على وعى طبقات أو جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع وأنتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبر عنه ، إلى أن يقول : « يتضح أن قضية الارتباط بالتراث إنما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة الموحدة بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام »[١٠]

لكن أدونيس لا يلتفت إلى وقوعه فى تلفيقية جديدة بتوحيده ما بين الحاضر الفاسد وبين مجمل التراث من ناحية ، ومن أخرى بتوحيده ما بين مستقبل حر مأمول وبين فكر يريده أن ينبع من العدم . ونقدنا لأدونيس يتركز هنا فى أن العدم لا يلد وجودًا . فإذا نظرنا للماضى باعتباره عدمًا لكان حاضرنا عدمًا لن ينجب فى المستقبل شيئًا على الإطلاق ، ومع ذلك فالحاضر ليس كله فسادًا ، وإلا فهل لنا أن نعد معارضى الفساد فى الحاضر فاسدين ؟ إن التراث - أنطولوجيًا معرفيًا - لا يتمثل فى الأجزاء المرئية منه فحسب بل يمتد إلى ما تحت جبل الثلج إلى أعماق لا تزال تفر فيها ثقافات وقيم وبلاغة وثورات وشهداء . هذا الجانب غير المرئى من التراث هو بمثابة المخزون الثورى لمن يبتغى تغيير الواقع ويدون الجرص على هذا المخزون فإن الثورى لن يجد بين يديه إلا الهواء يصد به سيوف الحاضر القمعى المنتجة فى مصانع التراث الرسمية ، ولن يجد إلا العويل يواجه به المدفعية الثقيلة المستوردة من تراث السلام الرومانى والسلام البريطانى والسلام الأمريكى والسلام الإسرائيلى . قد يبدو لقارئ كتاب « الثابت والمتحول » أن أدونيس حداثى من جانب معارضته للحاضر القمعى وللماضى الذى ولده ، من جانب ثوريته وانتصاره للإبداع على الاتباع للعقل ضد النقل وإيمانه بقدرة الإنسان على تحطيم القوالب الجامدة ومنظومات

القيم المتحجرة . . إلخ لكن حداثة أدونيس تظل ناقصة لأنه لم ير الحداثة فى التراث العربى ، ولعله لم يرد أن ينتبه إلى كون الجدلية لا تعمل عملها فى الوقت الحاضر بين عناصر معاصرة أو مستقبلية فحسب ، إنما الجدلية كانت تعمل (مثلها مثل قانون الجاذبية قبل نيوتن) قبل هيجل وماركس رابطة بين الدعوى ونقيضها فى المركب سواء فى الحاضر أو فى الماضى أو فى العلاقة بينهما ، هنا يبرز الوعى الحداثى عند جابر عصفور حيث نراه منتبهًا إلى الفارق الجوهرى بين الموقف التقليدى المستسلم بكليته للتراث وبين الموقف النقدى الذى يقبل منه ويرفض ، يتأثر به ويؤثر فيه ، يستهلك منه ويعيد إنتاجه فى ظل المعطيات الحاضرة والمعطيات الموجودة بالإمكان فى أحشاء الحاضر .

جابر عصفور يفطن إلى هذا الموجود بالقوة ، ويعمل على إخراجه لحالة الوجود بالفعل ، ذلك لأن فهمه للتراث فهم نقدى بالدرجة الأولى وحداثى بذات الدرجة ، لهذا نراه يكتب واصفًا رؤيته للتراث قائلا :

« هناك تصوران عن التراث بوجه عام : تصور يتعامل مع التراث باعتباره كتلة من الأحداث والمفاهيم والقيم مستقلة عن وعينا ووجودنا تمامًا ، ويمكن أن تعالج معالجة محايدة تحاول الوصول إلى الكينونة المتعالية لهذه الكتلة التى تشبه المثل الأفلاطونية فى تجريدها وتعاليها على السواء ، وذلك تصوّر

موجود بالقوة لا بالفعل كما يقول الفلاسفة القدماء ، ومن المستحيل - عمليًا - أن نتعامل مع التراث على هذا النحو ، لسبب بسيط مؤداه أن التراث موجود بنا وفينا فى الوقت نفسه ، فضلا عن أن وجوده الموضوعى لا يعنى انفصاله المطلق عنا ، بل يعنى أنه - رغم بعده التاريخى - ما زال يؤثر فينا بالقدر الذى نؤثر فيه ، كأنه يشكلنا بقدر ما نشكله . أما التصور الثانى ، فيتعامل مع التراث من منظور الوعى بالحاضر والإدراك للوجود الآنى » (١١) .

التراث بهذا الفهم لا يرادف الماضى ، لأن التراث إذا كان موجودًا هناك أنطولوجيًا (موضوعيًا) فهو حاضر هنا على المستوى الإبستيمى (هو ما لا يمكن أن ينكره حتى أدونيس) وهو - على هذين المستويين - إنما يمثل جدلية الوقت .

فأما الموجود هناك فسياق متصل متصارع متفاعل مع مكوناته الذاتية على مستوى البنية التحتية وعلى مستوى البنية الفوقية ، وفى الوقت ذاته متصل متصارع متفاعل مع ماضيه هو الثقافى من ناحية ، ومن أخرى مع ثقافات عصره أى حداثتها أو تقليديتها .

وأما الموجود هنا - إبستيميًا - فسياق معرفى متصارع متفاعل مع الذى هنا أنطولوجيًا (أى حاضرنا الوجودى) بكل ما فيه من جدلية . . أى على صعيد الاقتصاد السياسى وعلى

مستوى التطور الاجتماعى وفى فضاء التأثر الثقافى بفلسفات وفكرويات العصر .

هذا الفهم المركب للمركب التراثى The Traditional Synthesis هو ما حدا بجابر للسعى إلى اكتشاف العناصر الحداثية فى الماضى وصلا لها بحداثة عصرنا على المستوى الدياكرونى معارضًا بذلك الاستسلام للفهم السينكرونى البنيوى الذى يقوم بدراسة الأنساق بمعزل عن البعد الزمنى وبعيدًا عن التطور الذى ينكره البنيويون التقليديون .

ومن هنا فإن كل ممارسة - بالمعنى البراكسيسى - للتراث إنما كانت الوجه الآخر لممارسة حداثة معاصرة عند عصفور . فمقابل مفهوم الشعر عند حازم وقدامة وابن طباطبا كان سعيه إلى التعرف - وتعريفنا - على النزعة الشكلية الروسية التى جابهت الجدانوفية وانتصرت عليها ، ومقابل نظرية الفن عند الفارابى يعرفنا على النظريات الماركسية فى النقد ، أمام ابن المعتز درسنا معه مدرسة فرانكفورت المعارضة لعلم الجمال الماركسى ، وموازيًا لفعاليات القراءة عند الإحيائيين فتحنا أعيننا مثله على الماركسية البنيوية كما عند لويس جولدمان وإيجلتون ، وانطلاقا من عبد القاهر وصلنا إلى بنيوية فردينان دى سوسير التى لا ترمى لغير فهم النصوص فهمًا غير خاضع لأية قوانين متعالية Transcendental تفرض على قوانين النص المدروس .

غير أن هذا السعى الدءوب لإيجاد الأواصر ما بينها وبين نزعات الحداثة فى تراثنا النقدى نراه يتوقف - بتواضع علمى - عن مقابلة هذا التراث فى جوانبه الحداثية باتجاهات ما بعد البنيوية عند « جاك لاكان » الذى يركز على اللا شعور ويمايز ما بين الدال ومنتجه ، وكذلك عند « رولان بارت » الذى يعلن موت المؤلف ، وأيضًا عند جاك « دريدا » الذى يعصفِ بمركزية « اللوجوس » وكل مركزية أخرى (الكتابة - الأنا . . إلخ) فى تفكيك لا ينتهى كأنه الفيزياء الحديثة تفكك الذرة إلى إلكترونات ونواة ، والنواة إلى بروتون ونيوترون ، والبروتون إلى كوراك والكوراك إلى نصفه ، ونصف النصف . . إلى ما لا نهاية (هل نصدق الآن زينون الإيلى حين راح ينفى الحركة ويعدها وهما من الأوهام ؟!) الأمر الذى قد يؤدى إلى اليأس أو على العكس يؤدى إلى تشجيع التعددية ضد الشمولية وضد التسلط والمركزية وضد الوحدة المفترضة المفروضة قسرًا على المجتمعات وعلى الذات الإنسانية [١٢] .

إن موضوعية جابر عصفور المتمثلة فى التوقف عن الحكم على هذه القضية لا تعنى ارتدادًا إلى الوضعية اللاأدرية ، لأن الباحث لم يعزل ذاته ترفعًا ، فهو (متأثرًا بجاك لاكان) يعلن رضاءه عن النقد المعتمد على « الذات » إلى حد أنه لم ير بأسًا فى مباهاة طه حسين بأبى العلاء أمام كافكا ، إلى حد الإعجاب

بالناقد العربى الأمريكى إدوارد سعيد يعامله مع ابن حزم الذى يرفض التأويل بالاحترام نفسه الذى يعامل به هرمينوطيقية بول ريكور ، ولأنه يشير إلى ابن مضاء القرطبى بالإصبع نفسها التى يشير بها إلى ميشيل فوكوه ، ولأنه يعد خصائص ابن جنى مرجعًا سوسيو ثقافيا على الدرجة نفسها من الأهمية التى يوليها لثلاثية ماركس . الأمر إذن ليس أمر وضعية تدعى الموضوعية أو تنكر الذات أو تعتصم باللاأدرية ، الأمر عند جابر عصفور أخطر من أن يلصق مثلا رفض ابن مضاء لنظرية العامل فى النحو العربى برفض ميشيل فوكوه اعتبار الخطاب نصًا عامًا كونيًا ، وأخطر من مقاربة بين ريتشاردز وعبد القاهر ثم بين الأخير وسوسير (١٣) . لأنه إذا لم يكن ثمة جديد تحت شمس الفكر فإن الجدة كل الجدة فى تطوير أدوات المعرفة وتحسين آليات الفكر وتعديل المناهج واصطناع النظريات العلمية (علمية بمعنى قبولها للنقد) بديلا عن المعرفة الأيديولوجية والتحجر الدوجمائى فى رمال متحركة تسمى اليقين .

ومع ذلك يبقى السؤال الذى ننتظر من جابر إجابة عنه :

« هل حملت حداثات تراثنا بذورًا شبيهة بما أثمرت عنه مذاهب ما بعد البنيوية ؟ »

المفهوم الثانى : النظرية آتية وفيها ريب

يصف جابر عصفور جدة « حازم » بأنه « من علمنا أن الناقد

لا يمكن أن يمضى بعيدًا فى مناقشة مهمة الأدب إلا إذا كانت لديه مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الإنسان » (١٤) فأما إذا انتظمت هذه المفاهيم فى منظومة عقلية تؤكد النظر والتعليل وتربط النقد الأدبى بالفلسفة فإننا نكون أمام ناقد صاحب نظرية . . يحدد لها جابر تعريفًا يشير إلى بناء عقلى « مؤلف من مفاهيم أو تصورات منسجمة تؤدى إلى ربط المقدمات بالنتائج ، وهو بهذا المعنى يتميز تميزًا نسبيًا عن الممارسة العملية فى مجال الواقع ، أو يتميز تميزًا مطلقًا عن المعرفة الساذجة أو المهوشة » (١٥) .

ولأن النظرية تعتبر بهذه المثابة أعلى مستويات المعرفة ، فإن مفكرنا الحداثى لحريص أن تأتى نظريته النقدية/ الفلسفية بحلول لإشكاليات وجودنا ووعينا وممارستنا ، فى الوقت نفسه تراه حريصًا كل الحرص على ألا تسحبنا تلك النظرية إن هى اكتملت فى لحظة تتصف بسيولة كونية شاملة « كل ما هو صلب يذوب فى الهواء »

فكأنه فى توتره هذا بين الإقدام وبين الإحجام « هاملت » جديد ، أو كأنه « كابتن إهاب » الذى يطارد موبى ديك مدركًا أن لا حياة له بغير اقتناصه ، فى الوقت نفسه هو يعلم أن ذلك الحوت الأسطورى قادم ليبتلعه فى النهاية .

ذلك التوتر الحاد فى عقل مفكرنا الحداثى هو ما يدفعه إلى تأسيس الوعى الحداثى لدينا جميعًا (أكرر : لدينا جميعًا) لأنه

لو قام ببناء نظريته ورآنا نتقبلها دون نقد لأدرك أنه أخطأ الدرب وضل الطريق ، بل لعله سيكون أسعد الناس لو رآنا نترك هذه النظرية خلف ظهرانينا فى اللحظة نفسها التى تتجاوزها التطورات المتلاحقة المتسارعة (وأما عن الاكتشافات الثورية فى ميادين الأنثربولوجيا والفيلولوجيا وأثرها فى نسف النظريات القائمة فحدث ولا تتوقف) والحق أن جابر عصفور قد قطع أشواطًا هائلة فى طريقه لحل إشكاليتى الوجود والمعرفة ، فعلى المستوى الأنطولوجى راح يكشف لنا عن طبقات من وجودنا الماضوى قائمة تحت جلودنا تفعل فعلها فينا إيجابًا أو سلبًا (كتابيه : قراءة التراث النقدى ، ومفهوم الشعر) وعلى المستوى الإبستيمى راح يكشف عن ظواهر حياتنا الفكرية المعاصرة (كتابه « هوامش على دفتر التنوير » فضلا عن ربطنا بأحدث النظريات العالمية بترجمته لعصر البنيوية ، والمذاهب الأدبية المعاصرة) لنرى من كل هذه الكشوف كيف سجنتنا الأصولية ؟ كيف أهدر التخلف طاقاتنا ، كيف أسقطت التلفيقية نهضتنا ؟

ومع ذلك - وبغض النظر عن التوتر الخلاق الذى يلازم كل مبدع فى الفن والفكر - فهل ثمة مادة غامضة ينتظرها جابر الحداثى أن تنكشف لكى يرفع كل هذه الإشكاليات إلى مستوى الحل ، بمعنى صياغتها فى نظرية تحقق لنا الاستقرار الفكرى « النسبى » ؟ أعتقد ذلك ، فنحن نعلم أن قراءة جابر للتراث

النقدى كانت ولابد أن تعتمد على النصوص النقدية المتاحة ، وهذه موجودة زمنيًا فى العصر العربى الإسلامى (بدءًا من ابن سلام الجمحى مثلا !) مما يشتبه على قارئه أنه يتفق مع الذين يعتبرون تراثنا العربى مبتدئًا بالإسلام ، الأمر الذى لا نعتقد أن جابر يقول به ، فهو يعرف أن سيبويه [١٦] قد أشار إلى الكوفة بأنها كانت قبل إنشائها فى العصر الإسلامى إحدى ضواحى مدينة « الحيرة » حيث ولد مبدأ التعليل اللغوى تأثرًا بالفلسفة اليونانية لا سيما طاليس ومدرسته الطبيعية [١٧] ، وكذلك يعرف جابر أن علماء اللغة - لصالح لغة قريش التى نزل بها القرآن - أهملوا لغات اليمن وغيرها من لغات العرب « لبعد ما بينها وبين اللغة القرشية فى أصول النحو والتصريف والاشتقاق وأخذ المحدثون يستنبطونها استنباطًا من النقوش » [١٨] . ويعرف جابر كذلك أن يحيى النحوى الذى عاش فى القرن السادس الميلادى كان - بحد تعبير القفطى - قويًا فى النحو والمنطق والفلسفة [١٩] وهو أيضًا يعلم فوق هذا وذاك بوجود نصوص عربية مدونة ابتداء من عام ٣٢٨ ميلادى (مثل المدون على شاهد قبر امرئ القيس) [٢٠] أى أن لدينا تراثا عربيا مدونا لثلثمائة عام قبل الإسلام ، فضلا عن التراث المجهول والذى يمكن البحث عنه ابتداء من عام ٨٠٠ ق . م عصر التدوين واستخدام الأبجدية ، الأمر الذى يدحض سطحية الرأى القائل : « إن سكان بلاد

العرب أكثر الناس عزلة وأقلهم اتصالا بالجنس البشرى »[٢١] .

ولما كان النص المقروء - وهو بهذا المعنى التراث العربى كله - يمثل عند القارئ المعاصر « رؤيا عالم » بحد تعبير جابر عصفور ، فإن توسيع حدود هذه الرؤيا لتشمل التراث العربى القديم (معروفه ومجهوله) وليس التراث الإسلامى العربى فحسب ؛ إنما تصبح ضرورة إبستيمية لا غنى عنها لبناء نظرية متكاملة ، فالعروبة سابقة على الإسلام ، وترجع الحضارة العربية (فى سبأ ومعين وقتبان) إلى ألف عام قبل الميلاد مما لا يستبعد اتصال العرب الأوائل فى عصور ما قبل التدوين بحضارات فاعلة فرعونية وبابلية وآشورية وفينيقية وبالتالى تأثرهم - بدرجة أو بأخرى - بثقافات نشأت داخلهم وبأخرى وافدة إليهم ، فضلا عن أثر الأديان التى اعتنقوها وثنية وغنصوية ثنوية وثالثة توحيدية متطورة عن نزعات بدائية طوطمية متوجة فى نهاية المطاف بالوحى الإلهى . ومن أجل هذا كله صار لزاما علينا - إن أردنا أن نكون حداثيين بحق - أن نجاهد لكشف المخبوء من هذه الكنوز الهائلة لأن فى الكشف عنها تنويرًا لحاضرنا سيما وأن هذه التراثات القديمة فى مصر والمشرق والمغرب العربيين :

« ما زالت بعض أجزائها تتمتع بالحياة وبالتفاعل بينها وبين بقية العناصر العربية الإسلامية ، وهو ما يصوغ على سبيل المثال الوطنية المصرية والعروبة دون تناقض ، بل لعل هذا التفاعل هو

الذى يجيب عن أسئلة حائرة حول الهوية المركزية والهويات الثقافية الفرعية وحول المواطنة وحول الواحدية والتعددية »[٢٢] .

إن تراث التراث فى جدليته مع النصوص التراثية المدونة والأخرى الواردة بطريق النقل ، وفى جدليته مع الحاضر المعيش حقيقة تأخذ مكانها فى التأسيس التنظيرى عند جابر فهو يكتب مؤكدًا هذا المعنى موضحًا واصفًا القراءة الحداثية بأنها :

« تضع التراث فى مناخ الأسئلة التى تبرز الثابت لتنفيه وتؤكد الإبداع لتنطلق منه محطمة بذلك سطوة التناقض مع الحداثة من حيث هى - أى الحداثة - قرينة الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة فى اكتشاف المجهول وقبوله »[٢٣] .

وهل ثمة ثابت يحتاج إلى النفى أكثر من المفهوم القائل إن تراثنا اللغوى والأدبى والنقدى يبدأ من نقطة مطلقة فى الزمان هى عصر ابن سلام الجمحى ؟ وهل ثمة مغامرة أعظم من مغامرة اكتشاف التراث العربى المجهول والسابق على الإسلام ؟

المفهوم الثالث : الممارسة

الإنسان كائن اجتماعى ، لا يستطيع أن يحيا على المستوى الأنطولوجى فحسب (وكأنه أول إنسان هبط على الأرض وليس معه شريك) ولا حتى على المستوى الإبستيمى فحسب (إلا إذا اعتبرنا شخصية حى بن يقظان المتخيلة شخصية واقعية) بل لابد

للمرء من مجتمع يعيش فيه كما تعيش السمكة فى الماء والطير فى الهواء ، لكن هذا المجتمع محكوم بعادات وتقاليد وأساليب عيش ونظم إنتاج وتوزيع وإدارة للأشياء وللناس والأخلاق والأديان والفنون والآداب ، كلها مجتمعة تمثل الوسط البيئوى الذى يعيش فيه الفرد « ويمارس » وجوده ، ويكمن الفرق بين المثاليين وبين الماديين فى أن الأول يتصورون أن الإنسان يكفيه الفكر وحده أو الدين بمفرده أو المثل الأخلاقى الأعلى منفردًا لكى يتغير ، بينما يرى الماديون أن أسلوب العيش هو الذى يغير الأفكار وليس العكس . غير أن الممارسة Praxis قد ترتد - فى ظل معطيات اجتماعية سلبية - لتصبح اغترابًا Alienation بمعنى انحلال العلاقة بين الفرد والجماعة . وقد لا ترتد إلى هذه الدرجة فتظل ممارسة عرجاء ، ممارسة تقارب الاغتراب وإن لم تكنه ، وهذه حالة أشد سوءًا من الاغتراب الكامل ، لأن الأخير قد ينقلب إلى حالة ثورية تطيح بهذه المعطيات الاجتماعية السلبية جميعاً .

تلك هى حالة المجتمع المصرى منذ أن واجه صدمة الحداثة فى أوائل القرن الماضى . إذ سعى محمد على لتحديث الدولة دون المجتمع ، وسعى المفكرون التنويريون إلى تحديث الصفوة دون الجماهير ، بينما سعى النقيض الاجتماعى إلى تجنيد كل عناصر التراث السلبية التى تحجرت خلال العصرين المملوكى

والعثمانى لتكون سدًا منيعًا أمام « التفرنج » والتغريب (من الغرب) الكافر الملحد! ومن ثم جاءت معادلة التوفيق بين الاتجاهين ، فما لبثت حتى تحولت إلى معادلة تلفيقية تراوحت نتائجها ما بين النهضة والسقوط ، وما بين التنوير والإظلام ، وما بين التبعية للتراث والتبعية للغرب . ولقد تجسدت هزيمة ٦٧ علامة فارقة ما بين عصرين : عصر التنوير التحديثى (المتعلق بأذيال الغرب) بما انتهى إليه من فشل ، وعصر التنوير الجديد الذى يؤمن بالحداثة كفاعل أصيل فى تاريخنا وحاضرنا .

رواد التنوير الجديد لا يحجمون - على مستوى الممارسة Praxis - عن اجتياز حاجز التابو الثقافى ، ولا يترددون فى عبور حقول الألغام الفكرية المزروعة بأوضاع طبقية واجتماعية لا يعى رموزها إلا مصالحهم الآنية الضيقة .

وجابر عصفور - واحد من هؤلاء الرواد التنويريين الجدد - لا يكتفى بتأثيره التنظيرى كأستاذ أكاديمى ، ولا بممارسة مهام منصبه الرفيع كأمين عام للمجلس الأعلى للثقافة ، بل تراه يمد الجسور إلى الحياة الثقافية اليومية من خلال الصحف والمجلات وتأليف الكتب لغير المتخصصين ، فضلاً عن معاركه داخل الجامعة ؛ غارسًا بذلك بذور المعرفة الحداثية فى كل مكان غير مشفق من المعارك والصدامات مع النمط الثقافى السائد .

« لأنه بقدر ما يعتمد هذا النمط الثقافى السائد على مؤثرات

التقليد والاتباع والنقل التى تمثل الجانب الثابت السالب من تراثنا فإنه يعادى روح العقل والإبداع والاجتهاد التى ينطوى عليها الجانب المتحول الموجب من هذا التراث وذلك فى عملية تخييلية ترادف الأيديولوجية من حيث منطلقاتها التى تصل للتقليد بسلامة العقيدة ، والاتباع بالأمن فى الدارين ، والنقل بالمعرفة التى لا تهدد صاحبها بنار الشك أو لهيب السؤال . وتتصاعد المخايلة الأيديولوجية بهذا النمط الثقافى وتتأكد حين تكتسى قناع الدين »[٢٤] .

الناقد المفكر الأكاديمى ذو المنصب الرسمى الرفيع « منقوع » هنا بقوة فى عمق القضايا الثقافية والاجتماعية للوطن ، لا يخشى مصيرًا كمصير زميله الأستاذ الجامعى المفكر ، نصر حامد أبو زيد ، بل تراه يؤازره فى قضية ترقيته داخل الجامعة ، ويكتب عنه مستعرضًا أعماله الفكرية فى المجلات الأدبية ، كذلك تراه يهتم أكثر ما يهتم بالمهمشين والمغضوب عليهم (أمل دنقل) وغير المرضى عنهم (عبد المحسن بدر) وبالمتفردين فى استنارتهم وسط البادية (الشاعر الكويتى أحمد العدواني) فإذا تذكرنا موقفه الواضح - منذ الستينيات - من استبداد الدولة واستنكاره إطلاق اسم الاشتراكية على نظام هو رأسمالية دولة [التى نجحت فى إعادة إنتاج القمع بواسطة المقموع نفسه لصالح بورجوازيتها

البيروقراطية] لعرفنا من أين يأتى استنتاج جابر الصحيح أن « الأصولية » لم تكن قط قاصرة على التدين معتدلا كان أو متطرفًا – بل كانت سمة كل أنواع الخطاب السائد فى دولة المشروع القومى ، سواء كان خطابًا عسكريًا أو ليبراليًا أو شيوعيا أو إخوانيًا ، فهذه السمة الأصولية التى تمثل الاغتراب Alienation أدق تمثيل إنما تنطلق من هذا الخطاب السائد فى الدولة ، كما تنطلق المعلولاتُ من علتها » [(٢٥)] لأن القمع (والقمع المضاد والقمع الذاتي) قد أصبح فى ظل المعطيات القائمة آنذاك « أصلا ومرجعية » للكل : دولة ومؤسسات وتنظيمات ونخبًا وأفرادًا .

إن ممارسة جابر عصفور – بكل ما يمثله من ثقل أكاديمى ورسمى وفكرى – هى رد على هذا الاغتراب ، وإنها لممارسة تغربل الوعى الزائف الذى تختلط فيه عقيدة الانكسار أمام أيديولوجية الغرب الاستعمارى بأيديولوجية التمركز على الذات Ethnocentrism المتوهمة والتى لا يساندها الواقع بحال وأى واقع هذا الذى يساند قول القائل « إن الله سخر لنا الغرب يخترع وينتج لنأخذ نحن منتجاته دون عناء منا » (أحاديث الشيخ الشعراوى فى التليفزيون) بغير أدنى التفات من القائل إلى أن هذا بعينه هو مناط التبعية ، وهو التسخير (تسخيرنا نحن) للتكنولوجيا ما دُمنا نصر على أن نبقى فى وضع المستهلكين لها وبشروط منتجيها دون أن نشارك بكبرياء سماوى منا – فى إنتاجها . تلك كانت ملامح من

مشروع جابر عصفور لبناء الحداثة العربية بدأه منذ أن صار باحثًا أكاديميًا بعد عام الهزيمة وراح يطوره حين أصبح مدرسًا للبلاغة وناقدًا فى العام الذى عبر فيه الجيش والشعب محنتهما (وعبرت مصر والعالم العربى بعده إلى محنتهما) حتى اتضحت ملامح هذا المشروع تمامًا فى التسعينيات الماضية وحتى صدور كتابه الجديد « ذاكرة الشعر » باعتباره الكتاب النموذج للمنجز النقدى الحداثى منذ نجح جابر فى تأصيل مصطلح الحساسية الجديدة الذى كان قد استخدمه لأول مرة فى ندوة قضايا الشعر المعاصر[٢٦] ذلك المصطلح الذى تحول عنده الآن إلى مفهوم الحداثة .

(٥)

النقد : دعوة للفعل

ثمة برنامج لعرض الأفلام المختارة ، يقدمه التليفزيون المصرى فى سهرات « السبوت » من أعوام يبدأ بعبارة لا معنى لها : « دعوة مفتوحة لنادى السينما » وآية ذلك أن المدعوين سلبيون إزاء اختيار الأفلام ، وليس لهم أن يشاركوا فى النقاش السابق واللاحق لعرض الفيلم ، وإنما يكتفون بالفرجة ، وامتصاص آراء الضيف الوحيد (المدعو حقًا) مما يضع علامة استفهام كبيرة حول الطريقة التى تتعامل بها مع اللغة مثل تلك الأجهزة ذات الصلة المباشرة مع الجماهير .

ليس هذا حال قارئ الكتاب ، سيما إن كان الكتاب مثيرًا للتأمل ، دافعًا إلى التفكير ، فإما إذا كان الكتاب لجابر عصفور فإن الأمر يتحول - وبسرعة - إلى دعوة مفتوحة فعليًا ليس للتأمل والتفكير فحسب ، بل وللكتابة أيضًا .

ذلك أن جابر عصفور ليس مجرد ناقد منتم إلى مدرسة نقدية محددة ، أو إلى مذهب فكرى معين ، ولا هو ناقد انطباعى يشرف على المشهد الأدبى من علٍ ملقيًا عليه بأحكامه القاطعة البطريركية ، إنما هو عالم باللغة لا بالمعنى الذى أسس له فردينان دى سوسير وطوره تشومسكى لحصر وظيفة اللغة فى بنيتها وقدرتها competence ، بل بالمعنى الذى ربط به لوسيان جولدمان بين الإنجاز اللغوى Performance وبين رؤية العالم عند طبقة اجتماعية لها تاريخ ولها حاضر ويفترض أن لها مستقبلاً . والعالم باللغة بهذا المعنى الأخير ، لا ريب يدرك أنه منغمس حتى أذنيه فى لجة الصراعات الاجتماعية حتى لو اصطنع لنفسه أدوات متفردة يبنى بها خندقه النقدى الذى يشارك منه فى معركة هدم القديم البالى وبناء الجديد الأقوم . ومن هنا فقد اعتبر جابر عصفور لغة أدبنا العربى جزءاً لا يتجزأ من الواقع المعيش إن لم تكن هى الواقع ذاته ، الأمر الذى جعله يفتح الباب أمام كل المذاهب والاتجاهات فى تنوعها الخلاق - عبر العصور - لكى تتعايش وتتنافس ويكمل بعضها بعضًا ، وينقد بعضها بعضا ولو

بالضربة القاضية ، ما دام غرضها المعلن هو انتصار الحياة على الموت ، وانتصار الفهم على الألغاز ، وبلوغ التنوير غايته بإزاحة اللغو والظلمات .

بهذا الوعى المعرفى لوظيفة اللغة وغايتها ، راح ناقدنا الكبير جابر يتتبع الماء حتى أدرك منابعه - بحد تعبير عبد القاهر الجرجانى - متجاوزا حد العلم بالشىء (الشعر هنا) إلى العلم به مفصَّلاً ، وعلى هذا فقد جاء خطابه النقدى إبداعًا لا غش فيه ، إذ يلتحم هذا الخطاب بكل ماهو إبداعى سواء فى رصده لقراءة زملائه المعاصرين (أمثال أدونيس والطيب تيزينى ومحمد عابد الجابرى وحسن حنفى) للتراث بما هو « هناك » وبما هو « هنا » كما فى دراسته الشائقة « قراءة فى تراثنا النقدى » أو فى قراءته هو لـ« مفهوم الشعر » عند النقاد القدامى ابن طباطبا ، وقدامة ابن جعفر ، وحازم القرطاجنى ، باعتبارهم الوجه التراثى لواقعنا المعاصر ، ومن ثم جاء الدور على هذا الخطاب النقدى كى يمد يديه ليصافح المعاصر/ المعاصر مصافحة الطبيب المختبر لكل من يلتقيه من الأصحاب والأقارب حتى يتأكد أن المرض بعيد - بُعد الشر - عن هذا الصاحب أو ذاك القريب .

* * *

هذا - فى ظنى - ما دعا ناقدنا « الطبيب » عصفور إلى الكتابة عن الشعر المعاصر ، بدءاً من مدرسة الإحياء إلى صلاح

عبد الصبور وأحمد حجازى وأدونيس والبياتى وأمل دنقل ، مرورًا بمدرسة الديوان العقادية المازنية ومدرسة أبوللو الأبى شادية (نسبة إلى أحمد زكى أبى شادى) .

والحقيقة أنك حين تقرأ هذا الكتاب الممتع ، ليصعب عليك أن تتركه دون أن تبحث عن كلمات مناسبة لكى تصف بها صاحبه الذى أمتعك ، فلو أنك كنت تشاهد عملاً مسرحيًا رائعًا لانطلقت تصفق مع زملائك المشاهدين عند نزول الستار ، ولكنك مع الكتاب وحيد فى غرفتك ، ولقد كنت مدعوًا حقًا إلى حفله البهيج ، وكنت مختارًا له منذ البداية ، فماذا تفعل لتعبر عن سرورك وبهجتك ؟! بالنسبة لى فلقد سألت نفسى : أية كلمات يمكنها أن تصف صاحب هذا الكتاب ؟ أتراها تلك التى وصف بها بيير بورديو فيلسوف البنيوية وما بعدها « ميشيل فوكوه » حيث قال : لقد التزم فوكوه بالدراسة لأجل الدراسة ، ليستمتع ، ويمتع ، بلذة المعرفة .

ومع ذلك فإن كتاب « ذاكرة الشعر » ليمنحك ما هو أكبر من متعة المعرفة ، إنه قادر على تحويل جيناتك القارئة إلى جينات كتابية عبر آلية التناص Intertexuality المباطنة لكل صفحة وكل سطر فيه . وما التناص إلا تحول من شفرة نص أقدم إلى شفرة جديدة ، تبدو بها اللغة ، ويبدو بها الكون كما لو كانا قد خلقا للتو واللحظة لا خلقاً من العدم بالطبع وإنما هو الخلق من ذات

المادة بإعادة تشكيلها من ناحية ، ومن أخرى بإعادة تشكيل الأصابع التى تشكلها ، ومن ثالثة بتغيير عدسات الرؤيا التى تراقب صنعها الجديد .

لا جرم إذن أن تتذكر - مع جابر عصفور - معنى موت المؤلف الذى قصد إليه رولان بارت (إبستيميا وليس أنطولُوجيًا بالطبع) حين تغدو الكتابة نوعًا من الرسالة التى لا تنتهى أبدًا من حيث إنها لم تبدأ من أصل ثابت قط . ومن هنا فأنت تبدأ الكتابة عن « ذاكرة الشعر » وقت أن تكون قارئًا له ، فليس ما كتبه جابر مجرد نص للقراءة ، بل هو نص كتابة متوثب بحركة الشفرات ، وإن كتابتك عنه لتتحقق بوصفها عملاً آخر لا يهتم بشرح مقولات بقدر ما يرمى إلى فتح فضاءات جديدة للنقد ، ولنقد النقد فى حركة تشبه دوائر « إنجلز » الحلزونية . ولكن هل يعنى هذا أن كل ما كتب وما يكتب وما سوف يكتب ليس إلا نصًا واحدًا ذا تجليات مختلفة ؟ وإن صح هذا فهل نسلم إذن مع مراد بعض الصوفية أصحاب فكرة « وحدة الوجود » ؟! هنا لا مندوحة من اصطناع لجام « علمي » يمنع المرء من ترك المعلوم إلى المجهول ، من هجر الفيزيقى إلى الميتافيزيقى . فنحن لا نلمس فى المحسوس أصلاً واحدًا لكل النصوص المكتوبة ، ولكننا ندرك أن وحدتها فى قصديتها : الأكمل والأنفع . فالشىء فى اللغة اليونانية on هو ما يظهر منه أنطولوجيا لا أقل ولا أكثر ،

ومن ثم فلا معنى للبحث عن أصله الزمانى ، أقصى ما يمكننا عمله أن نقبل على الكتابة فور القراءة (ألم يفعل علماء المسلمين هذا بقراءة القرآن تفسيرًا وتأويلاً وإعادة تفسير وتأويل وتأسيسًا لعلم الكلام ، وعلم أصول الفقه ، و . . . إلخ ؟!) .

. . . .

يدفعنا جابر عصفور بمنهاجه هذا إلى التفريق بين نوعين من النصوص : الأول تقليدى مغلق متحجر لا شأن لأحد بتفسيره أو تأويله . والثانى حداثى متأجج موار منفتح الفضاء إلى ما لا نهاية (القرآن أعلاه) غير أن مأثرة جابر عصفور الكبرى لتتبدى فى إعادة النظر فى أمر نص القراءة (النص التقليدى) ليخرج علينا بحكم جديد : « إن النص التقليدى ليس تقليديًا بصفة مطلقة » . متسقًا بهذا الحكم الجرىء مع رؤيته الفلسفية الشاملة القائلة : إن كل النصوص تجليات لنص واحد حداثى بطبيعته شريطة أن يقرأه حداثى كاتب .

فمن إذن أطلق صفة « التقليدية » على شعر الإحياء ، يريد بها أن يعزله عن تيار الحياة الفائر الموار ؟! إنها البيئة القارئة لهذا الشعر ، ولقد كانت بيئة « تقليدية » سيطرت فيها ثقافة البورجوازية على عالم الفكر وعالم الفن والأدب بأحكامها الدوجمائية المطلقة ، والأحكام القاطعة المطلقة لا تباشر ثورة ولا تقيم نهضة ، وهذا ما يفسر إخفاق ثورات هذه الطبقة

وانتكاس محاولاتها النهضوية ، وآية ذلك أن البرجوازية المصرية إنما ولدت من بطن الإقطاع وتشربت **ثقافته السلفية** منذ البداية حتى أنها كانت ترفض أى إصلاح فى المسألة الزراعية ، ومن ثم عزلت عنها حليفها الطبيعى : الفلاحين الفقراء ، فضلا عن البروليتاريا ، مما ألقى بها وحيدة أمام الاستعمار يساومها وتساومه .

تلك هى الطبقة التى وُلدت - **فى إطار النمط الآسيوى للإنتاج** - عاجزة عن النمو ، عاجزة عن التحرر الذاتى ، وتلك هى الطبقة التى قرأ مثقفوها شعر الإحياء باعتباره شعرًا تقليدياً ممارسة بذلك أغرب رياء تاريخى ، لكن يمكن تفسيره بما دأبت عليه تلك الطبقة من إيفاد إبنائها إلى أوروبا لكى يعودوا إلى الوطن حاملين شعارات الغرب ، يرطنون بها أقوالاً ويتراجعون عنها بالفعل عند كل محك يقتضى سداد الفواتير : حرية العقيدة ، حرية التفكير والتعبير ، إقامة الأحزاب دون شرط من الحاكم . . . إلخ ومن منا لا يذكر ضرب **سعد زغلول** للحزب الاشتراكى عام ١٩٢٤ ، ومن منا لا يذكر كيف تتابعت القوانين المقيدة للحريات فى العهد الليبرالى قبل ثورة ١٩٥٢ وبعدها فى العهد الشمولى .

قرأ إذن مثقفو هذه الطبقة شعر الإحياء وكأنهم « **خواجات** » بشفاه مقلوبة ، وبمرجعية غربية لا علاقة لها بالطابع التاريخى

لحركة الشعر العربى المتصلة طبعاً بدرجة التطور الاجتماعى والسياسى للوطن . ومن ثم حكم هؤلاء المثقفون على شعر الإحياء حكمهم القاسى ، إلى أن جاء **جابر عصفور** معتزلاً - بثقافته الرفيعة - مجلس « الحسن البصرى المعاصر » ، ليحرر شعر الإحياء من القضبان التى سجنته خلفها تلك الطبقة الفاشلة .

بأية وسيلة فعل ؟ بوسيلة الكتابة الناقدة للعقل الجمعىّ فالكتابة بالضد على المنتشر العام هى فى حد ذاتها عمل منتج ، يقف على أرض ثقافة مستقبلية ترى فى تثوير وسائل الإنتاج (المادى والمعنوى) الحل الوحيد لأزمة الثقافة العربية الموروثة جنبًا إلى جنب الأوضاع الاجتماعية والسياسية الجامدة ، وتدرك تلك الكتابة الناقدة أن أزمة الثقافة وأزمة المجتمع كله إنما هما عائدتان إلى معطيات تاريخية كانت الحضارة فيها قائمة على أساس اقتصادى غير إنتاجى ، ذلك هو اقتصاد الفىء والخراج ، فما إن جف أولهما وذبل الثانى - بظهور قوى الغرب المناوئة - حتى تحطمت تلك الحضارة ، ومعها ثقافتها دون أمل فى العود .

... ...

بأية كيفية إذن يطالبنا **جابر عصفور** أن نقرأ شعر الإحياء من منطلقات حداثية ؟! بالتفريق ما بين التقليد Imitation والتقاليد Tradition فالأول يُردُّ إلى نص القراءة الجامد المتحجر الذى

ينتهى بنهاية القراءة موت السكتة . أما الثانى فيتأجج بفورة العلاقات الحية بين السلف والأخلاف دون أن يلغى طرف طرفًا ، وهذه العلاقات الحية هى التى تؤكد للمبدع أنه لم يأت من فراغ ، ولم يبدأ من الصفر ، وهى التى تؤكد أيضًا للراحلين أنهم لم يبدعوا فى زمانهم عبثًا ، وأنهم حاضرون فى النص الجديد حضور الأصيل الذى يُختلف معه لكونه أصيلاً ، لأنه لو كان زائفًا لما استدعاه أحد كى يختلف معه بالأساس .

* * *

من هذه المنطلقات النظرية يندفع **جابر عصفور** إلى الكتابة عن الشعر المعاصر ، فيربط بينه وبين الواقع العربى المعيش ، يربط بين غناء **أبى القاسم الشابى** وبين آمال الشعوب العربية فى التحرر والاستقلال (الفعلى) فى زمن العولمة! بين أحداث سبتمبر ٢٠٠١ وما تلاه من انحياز أمريكى كامل لإسرائيل بالضد على العرب . وبين قصيدة الشرقاوى الشهيرة « **رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى** » ناقدًا خطابيتها الزاعقة وتدنى جماليتها الشعرية ، وكأنه يذكرنا **بركاكة الزعيم الزاعق شهيدًا شهيدًا** . . . إلخ . وبالمقابل فإن جابرًا لا يغفل دور « السياب » فى تطبيق المفهوم الماركسى الذى يطالب الفلسفة « والشعر ضمنًا » بالعمل على تغيير العالم وليس تفسيره وحسب ، لكن باللغة النوعية لكل نشاط ثقافى ، فالشعر لن يغير العالم بالأفعال

السياسية ولا بالخطب المنبرية بل بتغيير دوره ووظيفته هو ذاته دون تخل عن جماليته الخاصة وإنما بتطويرها وتثويرها .

وذلك بالضبط ما فعله **البياتى** بالشعر ، وقد دفع الثمن فادحًا حيث أصبح مطاردًا منفيًا معذبًا ، ولم لا وهو الذى أنشد القصائد يمجد الثورة البلشفية ويبارك لينين ويحرض العمال على الانتفاض ، لكن الثورة العربية هذه تأتى ولا تأتى . إنها تبقى مثل « عائشة » « عشتروت » «إيزيس» **تنتظر الظرف الموضوعى** الملائم لتبعث من جديد ، فتلملم أشلاء الجسد الممزق ، تنفخ فيه من روحها ليهب كائناً حيًا مقدسًا بغير أكليروس .

ولما كان هذا **الظرف الموضوعى** الملائم للثورة غائبًا فإن الوعى الحداثى يولد حسبما هو عند الطليعة ، وتعجز الطليعة عن نقله إلى الجماهير إلا فى صور شعرية وأقنعة تاريخية ذات إشارات إلى مستقبل لم يولد بعد ، من هذه الأقنعة مهيار الدمشقى وطائر الفينيق (**أدونيس**) والحلاج (**صلاح عبد الصبور**) وهى أقنعة يخلقها الشاعر خلقًا من مادة التاريخ ومن تشكيل الشاعر لها تشكيلاً فنيًا ، هنا يغدو الحلاج القناع كائناً مختلفًا عن الحلاج التاريخى وعن صلاح عبد الصبور نفسه ، لقد ولد كائن حى مستقل حتى (بذاته) عن خالقه ، وذلك إنجاز وإنتاج يشى بإمكانية أن تنجح الأمة فى تجاوز محنتها التاريخية ، وآية ذلك أن بعض شعرائها فعلوها ، وما دام البعض نجح فإن نجاح الكل غير مستبعد ولا هو بالمحال .

تتأكد قيمة شعراء الحداثة أمثال **أدونيس وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى** - فيما يرى جابر عصفور - فى أنهم حين استبعدوا اليقين المطلق ، إنما كانوا يزيلون كل حاجز أمام المحتمل والنسبى ، ومن هنا يأتى إمكان تحقيق الأهداف القومية والغايات الإنسانية ، وليكن هذا التحقيق جزئيًا ، ولم لا ؟ فما لا يدرك كله لا يترك كله . وإذا نقلنا هذا الوعى إلى المستوى السياسى لأدركنا صحة المقولة : إن السياسة هى فن الممكن « وكأن شعراءنا بوعيهم الحداثى الجديد يساهمون - بأسلوب غير مباشر - فى تدريبنا على التفاعل مع معطيات النظام الكوكبى الجديد دون حساسيات مرجعها « ثقافتنا الموروثة التى آمنت بأنها الصواب المطلق وأن ثقافة غيرها خطأ بالإطلاق » .

لكن الأمر مع أمل دنقل يختلف اختلافًا كبيرًا ، فأمل دنقل الذى أحببته وأحببت شعره مثل جابر عصفور ، لم يتفتح وعيًا على عالم الحداثة ، إنما ظل مثل أبطال الأساطير متعلقًا بكليته بماض حسبه ذهبيًا ، هو ماضى الدولة العربية الأموية حيث الفتوحات والانتصارات الحربية على الروم ، وهو ماضى دولة **صلاح الدين** المنتصرة على الصليبيين الفرنج ، وحيث يقابل هذا الماضى المجيد حاضرًا زريًا تهزم فيه الأمة كل يوم ، **وكل عام نجمة عربية تهوى ، وتدخل نجمة برج البرامك** ، وحيث يقابل سيف الدولة الحمدانى الشجاع حاكمًا معاصرًا يصالح العدو بينا

أرض الوطن ما زالت محتلة! وفيما لا تفتقد فى شعر أمل دنقل صوت الرجولة والشهامة العربية الأصيلة فإنك بغير شك سوف تفتقد فيه الوعى السياسى . . القدرة على قراءة الخريطة الطبقية للمجتمع ، والقدرة على متابعة مسيرة الفلسفة المعاصرة بله الاتجاهات النكرية الحداثية وما بعد الحداثية ، وربما كان هذا سر النظرة الواحدية من أمل دنقل تجاه **عبد الناصر** ، حتى أنه لم ير فيه سوى الديكتاتور العنيف القاسى والمهزوم أخيرًا ، دون أن يلتفت إلى تعدد وجوه ناصر كزعيم وطنى **غير ديمقراطى** صارع الاستعمار فى كل مكان فى العالم العربى والعالم الثالث ، وانحاز إلى الكادحين بالضد على مستغليهم اعتمادًا على بيروقراطية سلفيه فظة معادية للجماهير وحرياتها . ولكن أمل كان له رأى واحدى حيث غم عليه إدراك البعد الطبقى (والبعد السلفى) فى المشروع الناصرى . ومع ذلك فسيبقى من **أمل دنقل أجمل** شعر كتبه إنسان يموت ، أعنى « قصائد الغرفة ٨ » ولو لم يكتب غيرها لاستحق مكانه بين الخالدين فهى ملحمة انتصر فيها الشعر على الموت حقًا وفعلاً ، إذ نكتشف أن أمل دنقل قد أصبح « **جابر عصفور** » عبر الاختلاف بينهما وليس الاتفاق ، فنتذكر « دريدا » ومحاولته الفلسفية تأسيس ميتافزيقا للغياب ، ونتذكر أبا اليزيد البسطامى وصوفيته التى أمعنت فى تضييع النفس حتى ضيعت الضياع ذاته ، ونتذكر واجب الوجود الذى « كان

فينا . . وسوف يكون بنا . . حين نعلم علم اليقين . . فمن غيرنا يرفع هذا العذاب الأليم ؟! » .

لقد وجه إلينا جابر عصفور دعوة مفتوحة لقضاء سهرة ممتعة وخصبة مع ذاكرة الشعر ، ولأنه كان جادًا فى دعوته إيانا للمشاركة ، فلقد انتهزنا نحن الفرصة لنختار تذكاراتنا الخاصة ، ولنمارس مع نصه الكتابيّ القراءة المنتجة . القراءة التى هى كتابة ، ولعل غيرنا أن يمارس بدوره قراءة مختلفة تدفع بشعرنا المعاصر إلى مناطق جديدة لم تكتشف بعد .

. هوامش وتنبيهات

(١) Widdson, H . G, Stylatics and the teaching of Literature, Longman, P. 48.

(٢) التلفيقية آلية فكرية تحاول التوفيق بين نسقين مختلفين دون إعمال النقد لكليهما ، وتنتهى دائمًا بتغليب عنصر على عنصر أو بالانتصار الأيديولوجى لجانب على حساب جانب ، ويعد الفيلسوف اليونانى أمبادوقليس (٤٩٠ - ٤٣٠ ق . م) زعيم هذه المدرسة ، وقد مات منتحرًا إذ ألقى بنفسه فى بركان أطنه .

(٣) مثال القراءة التاريخية كتابا د . شوقى ضيف « البلاغة تطور وتاريخ » ، و« الفن ومذاهبه فى النثر العربي » حيث نرى المنهج التاريخى واضحًا فى تضاعيف الكتابين وفى مقدمتيهما والخاتمتين على السواء - طبعات دار المعارف .

(٤) جابر عصفور - قراءة التراث النقدى - دار عين للدراسات

والبحوث الإنسانية - القاهرة ١٩٩٤ ص ١٢ .

(٥) السابق ص ٢٢٦ .

(٦) انظر مادة (cognition)

A Dicitionary of Philosophy, Translated from Russian, Progress Publishers, Moscow 1967, P. 81.

(٧) لويس عوض - الثورة والأدب - دار الكاتب العربى - القاهرة ١٩٦٧ - ص ١٦٠ .

(٨) لويس عوض - مقدمته لكتاب شيللى «بروميثيوس طليقا» - مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٤٧ - ص ١٠ .

(٩) لويس عوض - الاشتراكية والأدب - كتاب الهلال - مايو ٦٨ ، ص ٤٥ وما بعدها .

(١٠) أدونيس - الثابت والمتحول - الكتاب الثالث - الطبعة الثانية - دار العودة ، ببيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٢٨ وما بعدها .

(١١) جابر عصفور - مفهوم الشعر «دارسة فى التراث النقدي» - الهيئة العامة الكتاب - القاهرة - الطبعة الخامسة ١٩٩٥ ، ص . ص ٧ ، ٨ .

(١٢) الاتجاهات الفكرية المشار إليها بهذه الفقرة يفصلها رامان سلدن فى كتابه «النظريات الأدبية المعاصرة» الذى ترجمه جابر عصفور ونشرته الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥ . أما المقارنات والتعليقات فمن عندنا (م . ب)

(١٣) راجع Richards, I . A, Philosophy of Rhetonic London 1946, p . 69 وقارن بـ «دلائل الإعجاز» لعبد القاهر الجرجانى - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ، ص ٣٦ ، ٣٧ وكذلك أسرار البلاغة ، ج ١ ، ص ٩٧ .

(١٤) جابر عصفور - قراءة التراث النقدى ، ص ٣٩ .

(١٥) السابق ص ٢٢٦ .

(١٦) سيبويه - الكتاب - تحقيق عبد السلام هارون - الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧ ٢/ ١٠٥ .

(١٧) جلال شمس - التعليل اللغوى عند الكوفيين . دراسة إيستمولوجية - مؤسسة الثقافة الجامعية - الإسكندرية ١٩٩٥ ، ص ٧ .

(١٨) طه حسين - الأدب الجاهلى - دار المعارف ، ط ١٤ ، ص ٢٥ .

(١٩) ماكس ما يرهوف - مقالته « من الإسكندرية إلى بغداد » ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى فى كتاب « التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية » - مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ، ص ص ٤١ ، ٤٩ .

(٢٠) لويس عوض - مقدمة فى فقه اللغة العربية - دار سينا - القاهرة ، ١٩٩٣ ، ص ٢٥ .

(٢١) Hell, Joseph, the Arab Civilization, Beirut 1973, P. 2 .

وقارن بابن خلدون فى المقدمة (الفصل الثامن والعشرين) للتأكد من أن ابن خلدون الذى اعتمد عليه Hell إنما كان يقصد البدو وليس العرب سكان الأمصار .

(٢٢) غالى شكرى - ثقافة النظام العشوائى - كتاب الأهالى - القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٢٩٤ .

(٢٣) جابر عصفور - قراءة التراث النقدى ص ٤٠ .

(٢٤) جابر عصفور - مفهوم النص والاعتزال المعاصر - مجلة إبداع ، مارس ١٩٩١ .

(٢٥) جابر عصفور - محنة التنوير - الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، القاهرة ص ٥١ .

(٢٦) مجلة فصول القاهرية - العدد الرابع - يوليو ٨١ .

رؤية حداثية لموسيقى الشعر العربى

نشأ الإنسان الحالى عبر تطور بيولوجى وفسيولوجى اقتضى مئات الآلاف من السنين ، انتقلت خلالها السلالات البشرية إلى ما هى عليه الآن من أسلاف كانوا أقرب إلى القردة العليا والشمبانزى . فمن الاعتماد الكامل على القدمين فى السير ، واستخدام اليد - بعد تحررها - فى صنع واستخدام الأدوات ، إلى تحرير عضلات الرقبة والفك ، إلى اتساع الجمجمة ونمو الدماغ Brain بما يحتويه من خلايا وفصوص وشبكات ومراكز واتصالات ؛ كان من الطبيعى أن يحصل هذا الكائن البشرى على جائزته الكبرى : القدرة على الكلام .

فهل كانت اللغة - من حيث وصفها نسقًا عقليًا - قائمة منذ البداية تنتظر ذلك الإنسان أن يجىء إليها بعد فوزه بالقدرة على الكلام ؟ هل كانت اللغة متعالية Transcendental تحتوى فى بنيتها العميقة - كما يقول **تشومسكى** - على أجرومية تعلمه وتهديه سواء السبيل ؟ لو كان الجواب بالإيجاب لكان علينا أن نعترف بأن اللغة هى خالق كل إنتاج ثقافى ومعرفى ، ولذهبت - فى سياق ثقافتنا العربية - حجج المعتزلة أمثال **أبى هاشم الجبائى وابن جنى وأبى على الفارسى** - القائلة باصطلاحية اللغة - أدراج

الرياح . بيد أن تلك الحجج العقلية - فى الحق - إنما كانت تهدف إلى نفى حجج **الأشاعرة** وأهل السنة التى تؤدى فى التحليل الأخير إلى نفى مبدأ الاختيار ، وبالتالى تأكيد الجبر الذى يؤدى إلى التناقض مع مبدأ التكليف .

ولا يوجد حل نهائى لهذه المشكلة الكلامية ، مادمنا محلقين فى سماء الفكر المثالى الذى يطلب معطى أوليًا ينطلق منه لتفسير الكون والحياة والفكر ذاته . إنما تجد هذه الإشكالية وغيرها من إشكاليات الثنائيات العديدة حلها الناجع فى استخدام المنهج الجدلى Dialectis Method ، ذلك المنهج الذى يرى فى كل الظواهر الشىء ونقيضه فى حالة تركيب ليس يرد على علة أولى أو مبدأ أولانى .

لنقل إذن إن اللغة والإنسان الحالى هما وجهان لظاهرة واحدة ، تمت خلال تطور الطبيعة ، وما زالت تتكشف بما ينتجه الإنسان ولغته من فكر وآداب وعلوم وفنون . ومن نافلة القول إن الإنسان ولغته لا يمكن لهما أن يحققا أى قدر من التطور إن هما ابتعدا عن تكنيك الطبيعة الأم ، الطبيعة الحية المتطورة المجددة على الدوام .

وعلى ذلك فإن الأبحاث الاستاطيقية Aesthetics - التى تصف وتفسر الظواهر الفنية والتجربة الجمالية بواسطة العلوم الأخرى كعلم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس . . إلخ - نقول إن

الأبحاث الاستاطيقية هذه ، وقد راحت تدرس موضوع الإنتاج الفنى ما لبثت حتى تبينت أن الأشكال الفنية لابد وأن تكون مساوية لتطور المنظور الأساسى للكون والحياة وللمجتمع لدى المبدعين جميعاً سواء أدركوا هذا بوعى أو أحسوه مجرد إحساس فى اللاوعى لديهم .

ولما كانت نظرية الشعر تقوم فى جوهرها - كما يقول **هاملتون** - على الاعتناء بالتجربة الخيالية أو التأملية التى تنشأ عن طريق وضع الكلام فى نسق وزنى خاص ، فإن دراستنا هذه ليست أكثر من محاولة لفهم الكيفية التى انتقل بها الشعر العربى من نمط البيت ذى المصراعين ، ومن **معمار العامودى** إلى نمط السطر الشعرى الذى يشكل الشاعر معماره تبعًا لرؤيته الخاصة .

فنتيجة لتأسيس بنية العقل العربى على **منهاج مثالى غير جدلى** - لأسباب بيئية وفكرية وأيديولوجية - فلقد حسب العرب أن للشعر ماهية ثابتة من حيث هو جنس أدبى محال أن يتغير ، مثله فى ذلك مثل جنس الرجل وجنس المرأة ، وعليه فلا قيام للشعر إلا باستثمار الإمكانيات الجمالية للمستويات النحوية والدلالية والصوتية للغة . ولقد كان للعرب بعض الحق فيما ذهبوا إليه ، فنحو اللغة لا يقبل أبدًا أن يقول أحد : كان عليّا يشبه أبيه . وقصة أبى **الأسود الدؤلى** فى هذا المقام مشهورة فلقد سألته ابنته : **ما أشدُ الحر** ؟ فقال : الرمضاء ، فلما قالت أنا

لا أسأل بل أتعجب . رد عليها مؤنبًا : إذن فقولى ما أشدَّ الحرَّ . ذلك لأن عبارتها الأولى إنما تنصرف فى الذهن إلى كونها تستبين من أبيها أنواع الحر . فهل بغير الإعراب ، أى الإبانة كما يقول النحاة ، يمكن أن نفهم مراد المتكلم أو دلالته على وجه الدقة ؟!

فأما المستوى الصوتى للغة ، فلم يتبد كأجمل ما يكون إلا فى الشعر ، ذلك لأن الشعر - كما نطقه الشعراء أنفسهم - إنما كان « **الكلام الموزون المقفى** » بحسب تعبير قدامة بن جعفر فى كتابه « نقد الشعر » ، وبحسب حازم القرطاجنى فإن هذا **الكلام الموزون المقفى** هو كذلك لتحقيق « المحاكاة » - محاكاة الطبيعة ، حركة الإبل والخيل وحركات الصناع المنتظمة . . إلخ - وكذلك لتحقيق « التخييل » الذى يؤكد أن الشعر محض تصوير وتمثيل (وهذا هو الفن) وليس مجرد نقل آلى لأقوال الناس العادية . ولهذا يكتب حازم فى « **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** » ما يفيد أن جمال الصوت هو فى « مؤاخاته بين كلم تتماثل فى مواد لفظها أو فى صيغها ، أو فى مقاطعها ، فتحسن بذلك ديباجة الكلام » ولا يبعد عن هذا **عبد القاهر** حين يرى أن النظم هو معيار الشعر بل هو يبتكر نظرية متكاملة تربط بين المستويات الدلالية والنحوية وبين وظيفة النظم فى الشعر باعتباره أرقى نسق بلاغى فى العربية .

إذن لقد كان للنقاد العرب بعض الحق حتى ذلك الوقت الذى بلغت فيه الحضارة العربية الإسلامية أوجها ، أعنى القرن الرابع الهجرى ، القرن الذى عاش فيه **المتنبى والمعرى وابن طباطبا ، وقدامة ، والفارابى وأبو بكر الرازى** وولد فى أخرياته عبد القاهر ، وابن حزم ، ومن ثم كان منطقيًا أن يطمئن العقل العربى إلى مبدأ ثبات الجوهر وإلى ثقافة النص بما ينشره من ألوان الطيف المقدس على بنية اللغة العربية ، وكان **الخليل ابن أحمد الفراهيدى** (١٠٠ - ١٧٠) قد سبق أن نقل المستوى اللفظى للشعر إلى مستوى العلم المنضبط .

ولكن ما إن شارف القرن الرابع الهجرى على الانقضاء حتى وجدت الثقافة العربية نفسها بإزاء مأزق مميت ، فالموارد المالية الهائلة - ومصدرها الخراج Tributary - تتقلص نتيجة التفكك السياسى لدولة المركز - الخلافة العباسية - ونتيجة الحصار البحرى الذى ضرب على سواحل المتوسط والسواحل الشرقية فى بحر العرب والمحيط الهندى ، وأخيرًا هجمة الصليبيين الأولى ١٠٩٥ ميلادى التى راحت تقتطع الأرض العربية مدينة إثر مدينة حتى تم لها الاستيلاء على القدس ذاتها .

وبدلاً من لجوء الثقافة العربية إلى آلية النقد الذاتى تعيد بها قراءة خريطتها الخاصة ، تدرس فيها مواطن ضعفها ، وتستنهض عبرها الهمم لكى تنقد وتنقض وتجدد وتبتكر ، بدلاً من هذا

انكفأت الثقافة العربية على ذاتها ، تجتر أيام المجد بمحاولة منها أن تعيد عقارب الساعة إلى الوراء ، ولقرون عدة استمرت هذه المحاولة الفاشلة تقاوم تيارات الحداثة والتجديد بقدر ما ظل نمط **الإنتاج الخراجى** يقاوم كل المساعى الرامية إلى تحرير الأصول الثابتة (الأرض الزراعية) من قبضة ملكية الدولة ، فلا تنقل إلى الملكية الفردية القادرة وحدها على استثمارها كرأس مال حى .

من هنا يمكن أن نفهم لماذا بقيت تلك النظرة المثالية للشعر قائمة طوال تلك القرون ، متمثلة فى حصر الشعر فيما يسمى **بالأغراض الشعرية** (الغزل ، المدح ، الهجاء ، الرثاء ، الوصف) ملتصقة بمعمار البيت ذى المصراعين ، فكان أليفًا أن يجمد الشعر بل أن تنحط نماذجه طوال العصر المملوكى والعثمانى ، ذلك أن ما لا يتقدم يتأخر بالضرورة .

لا غرو أن يتغير شىء من هذا مع بداية اليقظة القومية فى العصر الحديث ، بعد أن بلغ الانحطاط مداه فى سقوط العالم العربى بين براثن الاستعمار الغربى . فكانت لمدرسة الإحياء : **البارودى ، شوقى وحافظ** . . إلخ إسهاماتها فى تحوير الأغراض الشعرية لتوائم المتغيرات السياسية والاجتماعية ، غير أن هؤلاء وبعدهم شعراء مدرسة الديوان لم يجرؤوا على المساس بالشكل الموروث ، وكان هذا تعبيرًا عن تذبذب طبقة البرجوازية ذات

التطلع الرأسمالى والمنابع الإقطاعية ، بين الرغبة فى الحداثة والارتباط بالأصول .

لم تكن **ثورة يوليو** ١٩٥٢ مجرد انقلاب عسكرى - وإن فتحت شهية العسكر فى مصر وفى العالم العربى للانفراد بالسلطة تباعًا - لكنها كانت ثورة فى المستوى التاريخى بكل معنى الكلمة ، ثورة أيقظت الشعوب العربية على حتمية التخلص من الاستعمار ، وتصفية بقايا الطبقات الإقطاعية الجامدة ، وضرورة الوحدة العربية ، وانعكس هذا الوعى على الأنتلجنسيا ، فاندفع الفكر العربى فى كل مكان يبحث عن وسائل التحديث ، وكان الشعر واحدًا من تجليات الفكر العربى الجديد الذى التقى فيه أكثر من موضع **بالمادية الجدلية** ، **والمادية التاريخية** .

هكذا حلت بالعقل العربى رؤى فكرية سياسية تقدر قيمة الإنسان - ولو على مستوى الشعارات الرسمية - ورؤى فكرية فنية تعى أن الجمال ليس أقنومًا ثابتًا أزليًا كان وسيبقى كذلك إلى الأبد ، إنما الجمال مقترن بالجميل الذى يتغير - ككائن حى - ويتبدل ، وإن وجود هذا الإنسان هو الذى يكشف عن ماهيته فى الممارسة Praxis ومن ثم فلقد أصبح الطريق ممهدًا للانسلاخ من الأطر الجمالية الموروثة مضمونًا وشكلاً . وسرعان ما أصبح منطق الأغراض الشعرية المرتبط بمعمار العامود الثابت مرفوضًا ، وسرعان ما أدرك الشاعر أنه لا يعبر عن حقيقة

أولانية ، بل هو **يسعى لصنع هذه الحقيقة** ، وعليه فقد صار لزامًا أن يبحث عن شكل معمارى جديد . لا يحبسه فى رؤية ماضوية تكلست بفضلها الأبدان وغامت فى ظلالها الأبصار ، إنه يطلب الآن شكلاً معماريًا مفتوحًا يستشرف به فضاء المستقبل ، فكان معمار السطر الشعرى ، وكان حجر زاويته : وحدة التفعيلة هو ذلك المعمار .

لقد تبين لعدد من الشعراء - دون اتفاق سابق بينهم - وهذا هو المثير حقًا ، أن وحدة التفعيلة لا تجد طريقها إلى التعبير الجدلى بين وسائط الواقع ، وبين مفردات ودلالات المطالب الثورية لشعوب طال حرمانها من العيش الكريم بل التمتع بجماليات الفن وذوائقه وعبيره . فأما التعبير الجدلى هذا فهو الخلق الفنى ، وليس مجرد التوصيل الآلى لمعطيات الحس والشعور .

* * *

قلنا إن علم العروض إنما كان علمًا منضبطًا بحق ، حتى أنه لم تؤثر فيه انتقادات **حازم** التى رفض بها كثيرًا من مصطلحات العروضيين ، واستبعد بها أيضًا البحر المضارع (مفاعيلن فاعلاتن) ووزن الخبب (فعلن فعلن فعلن) غير أن الخليل ظل قائمًا وتوارت انتقادات حازم فى الهوامش ، فهل ألغى شعراء التفعيلة بثوريتهم نظرية الخليل ؟! إطلاقًا لا ، فالنظرية العلمية

لا تُلغى ولكن يتم تجاوزها بمعيار التكذيب والتخطئة كما يقول كارل **بوبر** ، فالنظرية تكون علمية مادامت قابلة للتخطئة أو التجاوز ، فلا يمكن لأحد أن يلغى قوانين **نيوتن** بقوانين **أينشتين** النسبية ، فلهذه مجال ولتلك آخر ، ولا يعكر على أيهما إلا أن توضع فى نسق غير نسقها الخاص .

لقد كان **علم العروض** الخليلى ضرورة تاريخية ، والضرورة التاريخية تبرير مقبول لمولد علم من العلوم ، وتدرس **الابستمولوجيا** الشروط الملازمة لهذا الميلاد ولتطوره أو جموده . بيد أن الضرورة التاريخية ليست مما تحتم بقاء نظرية رغم انتقال الواقع الذى أفرزها إلى مستوى مختلف .

لقد استنتج علم العروض قوانين موسيقى الشعر من الأشعار التى كانت تردد وتذاع وتروى ، ومن المؤكد أن للشعراء القدامى نصيبًا من صفة الإبداع بقدر ما أنتجوا من أشعار ضمن تلك الشروط ، أما المحدثون المقلدون لهم ، فهم أشبه بمن يمتطى جملاً يسير به فى شوارع العاصمة المدججة بالسيارات والحافلات مرددًا : « إننى أفعل هذا لأحقق لنفسى الراحة والانسجام كما كان أجدادى يفعلون » ناسيًا أن السيارات المسرعة التى تملأ الشوارع لا ريب ستصطدم به ، ما لم يقتده ضابط المرور إلى قسم الشرطة ليحرر له محضرًا بالمخالفة .

* * *

إن وحدة التفعيلة للسطر الشعرى مقابل ثبات عدد التفعيلات بالبيت العروضى فى القصيدة التقليدية إنما تعنى ابتداع موسيقى جديدة يمكن أن تستخدم فيها بكثافة مواطن تغيير التفعيلة **(الدوائر الثمانية التى سبق وأن رفضها حازم دون أسباب مقنعة)** أو تستخدم فيها العلاقة بين **الأسباب والأوتاد** للخروج من نسق موسيقى إلى نسق آخر . فبحر الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) يجوز لعروضته فى القانون الخليلى أن تغدو فَعِلنْ حين يحذف منها الوتد المجموع الأخير (علن) وتفعيلة فعلن هذه - الباقية - يمكن أن تكون بداية لسطر شعرى ، حينئذ نكون قد انتقلنا إلى البحر المتدارك المخبونة تفعيلته الأساسية (فاعلن) ولست أدرى لماذا يرفض بعض النقاد الحداثيين إدخال تفعيلة فاعلن أو تفعيلة فعولن على حشو الخبب إلا لأن فكرة الثبات والنسق الأقنومى ما زالا يسيطران على العقل العربى إلى حد كبير . وبحجة نسق البحر فإن **أدونيس وصلاح عبد الصبور** وغيرهما تُجذب آذانهما ويؤنبان على ما يسمى بالخلل الموسيقى وحقيقته أنه ليس إلا اختلافًا موسيقيًا مع العروض .

إن الخلل الموسيقى هنا ليس كذلك إلا فى نظر العروضى التقليدى ، حتى وإن بدا أنه يقبل الأسطر بدلاً من الأبيات مثلما فعلت نازك ، ذلك أن الموسيقى ليست هى العروض ، الأصح أن العروض شكل من أشكال الموسيقى . فالنسب الذى يجمع

بين الدوائر الخمس للبحور الشعرية الستة عشر ، ينبغى ألا ينظر إليها كمجرد حاصل مجموعة وزنية كما كان **الخليل** يقول ، بل يجب أن يُرى كوسيلة لتعميم القانون **الهرقليطى** الجدلى « إن الشيء هو نفسه وليس نفسه فى وقت واحد » وهو القانون الذى يساهم تطبيقه على موسيقى الشعر فى إنتاج توافيق وتباديل لا نهاية لها . مثلاً يمكن قلب البحر الطويل (= جعله مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) وبالمثل المديد والمجتث فيتم بذلك إيجاد بحرين جديدين ، وهو ما فعله المولدون فيما بعد . كذلك كان اختراع الأندلسيين للموشحات والأزجال ، أما اختراع **أبى العتاهية** لبحر جديد على صوت المدق (هو نفسه مجتث الرمل ولكن مع كف فاعلاتن لتصبح فاعلاتُ والسبب الخفيف الأخير من تفعيلة العروضة لتصبح بالحذف فاعلن ، فقد أوقع العروضيين فى حيرة فزعموا أن بيتيه مكسوران - قياسًا إلى مجتث الرمل التقليدى - حينما قرأوا التفاعيل هكذا :

للمنون دائرات يدرن صرفها

فوجدوها :

فاعلاتُ/ فاعلاتن/ //ο/ο//ο ؟!

ولو قرأوا كما أراد الشاعر - بعيدًا عن العروض - لوجدوا موسيقاها سليمة على النحو التالى :

لـلـمـنـون دائـرا تـن يـدرن صـرفـهـا

فاعلان/ فاعلن/ فاعلات / فاعلن
ثم ينت/ قيننا/ واحدن ف/ واحدا

* * *

لنقرأ معًا هذه الأسطر التالية على مرتين

١ - أشد من سحائب الدخان فى دولة

(مفاعلن/ مفاعلن/ مفاعلن/ فعولن) أذيب فى الرماد جند الروم والرماد صفعتى وخدى (مفاعلن/ مفاعل/ مستفعلن/ مفاعلن/ مفاعلن/ فع)

آن لى أن أقطع الخد الذى صار إهابى (........)

٢ - أشد من سحائب الدخان سيف دولة

أذيب فى الرماد جند الروم والروم صف . . . (عتى وخدى آن لى أن) أقطع الخيط الذى صار إهابي

فإلى تفعيلة (عتى وخدى) البحر الرجز ، فإذا قرأناها (دى آن لى) لرأيناها من نفس البحر ، كما إذا وقفنا على كلمة (. . . دى) وتفعيلتها (فع) كما فى الرقم (١) ثم بدأنا بالسطر الجديد (آن لى أن) لرأينا أن السبب الخفيف المحذوف من التفعيلة الأخيرة قد عُوِّض زمنيًا فى نهاية التفعيلة (تالى) بحيث صارت (آن لى أن) فاعلاتن ، وهى تفعيلة جديدة تنتمى إلى البحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وهكذا فوجئنا بأنفسنا وقد تقدمنا إلى تفعيلة ثانية من ذات النسق الجديد (أقطع الخي) فاعلاتن (طل

لذى صا) فاعلاتن . . . وهكذا ، فتفعيلة الربط (عتى وخدى آن لى أن) هى تخارج وتداخل فى الآن الواحد بين زمانين مختلفين ومتقابلين تمامًا كما يلتقى قطاران متعاكسان ، ولو أنك تذكرت حجة الملعب للفيلسوف زينون الإيلى لفهمت الآن الخطأ الذى أوقع فيه زينون البشرية كلها عندما قال (**إن سلسلة النقط التى تتحرك فى الملعب باتجاه معاكس لسلسلة أخرى مساوية لها فى السرعة ، الأولى من وسط الملعب والثانية من نهايته أمام سلسلة ثالثة ، إنما تثبت أن الزمن مساو لضعف نفسه**) ، مستنتجًا أن الحركة وهم وأن العقل يقضى بأن يوصف العالم بالسكون المطلق ذلك أن الخطأ هنا كامن فى تصور زمان واحد لا ينقسم ، ومع ذلك يفترض أنه يتدفق فى مكان منقسم إلى ما لا نهاية . . فى حين أنه وكما يقول **لايبنتز** بحق (إن مكانًا منقسمًا بدون نهاية لا يمكن أن يمر فيه إلا زمن منقسم إلى آنات لا نهائية) فالحركة إذن غير مستحيلة والعربة لا ينبغى أن توضع أمام الحصان ، ونفى الحركة بحجة استحالة الزمان المطلق **حجة ضد زينون** وليست له ، ذلك أننا ما إن نخلع عن أذهاننا فكرة الزمان المطلق حتى تصبح الحركة مفهومة ومتطابقة مع الواقع الذى نلمسه .

إن زمانين متشهابهين لا يعنيان أنهما زمان واحد ، والتشابه بينهما لا يعنى عدم اختلافهما ، فهما متشابهان ومختلفان ،

متقابلان ومتعاكسان ، وهما معًا - فى هذا التشابه والاختلاف يمثلان **تعبيرًا نسبيًا** عن الزمان **الموضوعى** ، ذلك الزمان الموضوعى الذى لا يمكن إدراكه إلا من خلال التجربة البشرية علمًا ووجدانًا فنيًا .

هكذا نستطيع القول مطمئنين أن عروض الكامل (فعلن) تشبه عروض الرمل (فعلن) ولكنها ليست هى ، وبالمثل فإن التفعيلة المركبة (عتى وخدى آن لى أن) إنما هى تفعليتان امتزجتا وتفرقتا فى نفس اللحظة ، أو قل فى نفس لحظة كل منهما ، لأنهما فى الحقيقة لحظتان تبعًا **لقانون هرقليطس** الذى أشرنا إليه .

فالزمان إذن نسبى ومتغير ، يتأثر بحقيقة موضوعية مفترضة ، ويؤثر فينا بهذه الحقيقة الموضوعية ، بينما نؤثر فيه نحن بحقائقنا النسبية الذاتية ، ذلك أن كل تجربة نسبية إنما تحمل فى فعاليتها قدرًا من **الحقيقة الموضوعية** بل تساهم فى إجلائها ، بل ونقول بشجاعة (تساهم فى صنعها) ، فالحقيقة لا تتجسد إلا بالنضال ، والعام لا ينكشف ويصير (عامًا) إلا باضطراد التجارب الخاصة التى تحمل فى طياتها بذور الكلى ، تمامًا كما تحمل بذرة البرتقال سمات الثمرة دون أن تكون هى نفسها الثمرة . . ولكن دون أن تكون أيضًا بذرة لنوع آخر من الثمار . فهى ماهية مؤجلة لا تتجسد إلا بالرى والزرع والحصاد .

* * *

فإذا جاز لنا أن نستنتج أن التغيير الثورى فى رؤية شعراء النصف الثانى من القرن العشرين قد واكب بالفعل ثورة الجماهير العربية التى اتخذت من ثورة ٢٣ يوليو المصرية راية لها ، فهل نعدو الصواب لو قلنا إن هذه الثورة وقد أخفقت فى بلوغ أهدافها ، إنما مهدت التربة لقوى الثورة المضادة أن تهيمن وأن تهدم وأن تفسد ، ولعل قصيدة النثر أن تكون واحدة من تجليات تلك الثورة المضادة ، الأمر الذى يحتم علينا أن نفرد مبحثًا تاليًا لفحص هذه الفرضية ، لا سيما وأن الشاعر الكبير أحمد عبد المعطى حجازى كان قد فتح الباب (بالأهرام) لمعركة جديدة حول قصيدة النثر ، شارك فيها عدد كبير من النقاد والشعراء . ثم حدث أن قام أستاذنا محمود أمين العالم برفع الحوار - كعادته - إلى المستوى الفلسفى ، فكانت مداخلتنا معه (المنشورة بالأهرام بتاريخ ٢٠٠١/٩/٥) تلك المداخلة التى أثارت بدورها واحدًا من مثقفى التيار الإسلامى (الأستاذ محمد مأمون) فانطلق - سعيدا باختلافى مع الأستاذ العالم - ليعلن انتهاء الماركسية فى مصر!

ولطرافة الأمر - وجديته فى آن - فلقد رأت مجلة « تحديات ثقافية » أن تعيد نشر مقالنا جنبا إلى جنب مقال الأستاذ محمد مأمون (كنوع من التوثيق) .

والمقالان - فى تقديرى - يمكن لهما أن يكونا مدخلًا

مناسبا لدراستنا عن قصيدة النثر فى أبعادها الفكرية والسياسية والفنية . . إذن فهيا نرتب الأوراق .

هيجل وماركس . . وقصيدة النثر!

يعلم المشتغلون بالفلسفة ، أن الديالكتيك منهج إجرائى ، أراد به هيجل أن يكشف عن الحركة الفكرية حال تغيرها ، وأما ماركس الشاب - قبل أن يصبح ماركسيًا على حد تعبير ألتوسير - فقد تمنى أن يخرج من تحت سماء هيجل ، فاقترح أن تكون « المادة » هى أساس الفكر ، ومن ثم أعطاها صفة الجدلية ، ولعله اكتشف وهو يكتب رأس المال (مأثرته العظمى) تهافت فكرة المادية الجدلية هذه فانصرف عنها ، أو كاد إلى نقد بنية الرأسمالية مستخدما أدوات التحليل الاقتصادى محيلاً الفلسفة إلى المعاش .

ولعل رفض الأستاذ محمود العالم لهذه الرؤية فى إعادة قراءة ماركس ، هو الذى دعاه إلى الربط « الجدلي » بين المتغير الاقتصادى والسياسى فى البنية التحتية للمجتمع العربى ، وبين المتغير « المفترض » فى الظاهرة الشعرية ، وهكذا أسرع أستاذنا العالم بإسباغ المشروعية على ما يسمى بـ « قصيدة النثر » ، باعتبارها المنعكس الديالكتيكى للواقع المعيش الآن ، والمؤكد أن ماركس ما كان حريا بمشاركته هذا الرأى ، لأن الشعر سيبقى شعرًا ، حتى ولو استحدث مضامين جديدة وأشكالاً مبتكرة ،

كما أن الاقتصاد سيظل واحدًا من العلوم الإنسانية ، ولن يغدو علمًا من علوم الطبيعة كالفيزياء أو البيولوجيا ، حيث تتمايز العلوم الطبيعية عن العلوم الإنسانية - وفيما بينها أيضا - لكونها تعمل فى ميادين مختلفة ، لكل منها تاريخه الخاص ومناهجه المعترف بها .

فأما الشعر - بما هو ميدان محدد ذو تاريخ خاص ومناهج معينة - فهو فن قد تدرسه علوم اللغة والموسيقى والرياضيات والسيوسيولوجيا . . . إلى آخره ، بيد أنه سيبقى فى النهاية فن التعبير عن الشعور الإنسانى ، وانظر إلى المرأة السوقية تكيد لجارتها منفعلة بالضد عليها فتقول : يا عرة يا قعر الببور (فعولن فعولن فعولن فعول) .

ذلك ما يسميه « الفارابى » الإيقاع : سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل ، والنقرة لا زمان لها ، كالنقطة فى المكان لا معنى لها إلا بانتسابها لغيرها من النقط ، هكذا النقرة لا مندوحة لها من الاتصال بنقرات أخرى ، وإلا فهى وحدة زمنية مثالية ، أى متوهمة كخط الاستواء .

من هذا الفهم لخصائص الإيقاع يمكننا الحكم على قول ما بأنه شعر وليس نثرا ، بغض النظر عن جودته أو رداءته ، ثم إننا سوف ندرك أنه شعر وليس تحليلا اقتصاديا ، أو تسجيلا إخباريا لواقعة ما دمنا نضع المادية الجدلية موضع المساءلة بدلا

من جعلها أيديولوجية تلقى بنا - فى آخر المطاف - فى الوعى الزائف .

نحن نعلم أن الوعى الزائف هو ما يناضل محمود أمين العالم بالضد عليه ، إنما الأيديولوجية ذات مكر عظيم ، وها هى ذى قد صنعت لنفسها « حصان طروادة » تتسلل به إلى مدينة « العالم » الفلسفية المادية ، وكانت قصيدة النثر هى ذلك الحصان ، وهكذا فتح « العالم » مدينته للناثرين قبل إخضاع إنتاجهم لقواعد التنظير العلمى ، بينما قام الشاعر حجازى - المتحرر من الإيديولوجية - بما كان مفروضا أن يقوم به الفيلسوف محمود ، وتلك هى المفارقة .

ماركس والشعر بين « العالم » و « بندق »

محمد مأمون *

ربما لم يبق من الماركسية إلا محمود أمين العالم . . . ومهدى بندق . . !! . لذا فإنَّ تنويعةً بينهما على « مقام » « الشعر والماركسية » . . « والفلسفة » . . و « والنثر » . . حَدَثُ حقيقىٌ يتجاوز بكثيرِ القضية الأصلية مثار الحوار ألا وهى . . قضية أو لا قضية . قصيدة النثر فضلا عما يتضمنُه ذلك اللحن الأثير العميق . . من اعترافاتٍ . . هى فى ذاتها . . تجليّات شاعرٍ أكثر من كونها تأمّلات فيلسوف . . !! . .

يفاجئُنا بندق مفاجأة حقيقية . . « تهافُت فكرة المادية الجدلية » . . . باعتبارها . . « معطى » « غفْلاً » . . . « أولانيا » . . وكُلُّ ما فعله ماركس فى شبابه . . هو أن اكتشف ذلك التهافت الأوَّلانىّ أو . .

ربما أن ماركس . . حين تمنّى أن يخُرجَ من تحت سماء هيجل . . لاجئًا إلى أطروحة المادية الجدلية قد اكتشف أنَّ السماء الهيجلية أرحبُ من أن يخرج من تحتها . . . فأحال الفلسفة إلى المعاش . . ولجأ إلى نقد بنية الرأسمالية مستخدمًا أدوات التحليل الاقتصادى . . !! وسيُصحِّح مهدى بندق بدقته المنهجية . . أنّه يقصد الثانية تحديدًا . . وهو خبرُ أيضًا والعهدةُ

عليه ﴿ بندق . . أحد المعدودين فى مصر ممن قرأوا ماركس فى نصوصه الأصلية ، وتلك أصالةُ نفتقدُها فى مثقفينا على الأغلب الأعم ، مشفوعًا بكل تنويعات الماركسية من انجلز إلى لينين وتروتسكى . . مرورًا بالتطبيقيين أمثال ستالين . . و . . حتى بريسترويكا جورباتشوف ﴾ .

أمَّا أن يقوم « العالم » بالربط الجدليّ بين المتغيرِّ الاقتصادى والسياسى فى البنية التحتية للمجتمع العربي . . وبين التغيرُّ المفترض فى الظاهرة الشعرية . . فذلك حرىٌّ أنْ يقوم به مفكرٌ كبيرٌ . . وناقدُ عملاقُ مثل محمود أمين العالم . . فالفنُّ عمومًا إنعكاسُ لحالة المجتمع . . !! . . ليس فقط لأنَّ ذلك طرح إرنست فيشر ﴿ وهو على كل حال يطرح الأمر من وجهة نظر الفن فى المجتمع الإشتراكى الذى أفرز البولشوى وبوشكين ﴾ . . ولكن . . لأنَّ تلك أوليات النظر الأساسية فى الاجتماع كعلم . . بدءًا ربما من ابن خلدون فالتوضيح صار لازمًا : فمنْ أين يأتى الفن إلاَّ من تجليات الحالة الشعورية للمجتمع ومدى انفعاله التعبيرىّ بها . . وتلك لا يمكن أن تنفصل عن الملامح الاقتصادية والسياسية بالأساس . . حتى وإن كان الأمر نفسه يُفرز استثناءًا . . والاستثناء على طريقة مهدى بندق . . يؤكدُ القاعدة ولا ينفيها بحال .

بل . . وحتى الاقتصاد . . لو ساءَلْنَا أحباره ومريديه . .

لقالوا لنا أنه قد مرَّت فترةُ قطيعةٍ معرفية معقولةٍ بين الاقتصاد كفرع من العلوم الاجتماعية . . وبين ذلك الاقتصاد المعاصر الذى يُجاهدُ ﴿ دون أن يُتهَم بالأصولية ﴾ . . لكى يصبح علمًا معياريًا . . وقد حقّ الاقتصادُ تقدُّمًا حقيقيًا تجاه المعيارية حين أدخل أطروحات ومعادلات الإحصاء فى بنيته التحليلية الشاملة بل . . فلربما يشير لنا علمُ الاقتصاد . . من طرف خفىٍّ (أو ظاهرٍ) . . إلى الميتفيزيقا نفسها . . التى جاهدت منذ كانت لكى تكون علمًا معياريًا له إحكام العلوم الرياضية والطبيعية . ولنرجع معًا إلى ثلاثية نقد العقل لـ (نقد العقل الخالص - نقد العقل العملى - نقد ملكة الحكم) لنجد الفن نفسه ينبثقُ من بنية إحكام العقل) فيما أسماه كانت « ملكة الحكم » . . . !!

ما علينا - تلك مشاغبات افتتاحية . . . . !!

ماذا إذن عن قصيدة النثر . . . ؟! . .

يَرْفَعُ مهدى بندق راية التفْعيلة . . فى مُواجهة . . تحرُّر ما يُسمىَّ قصيدة النثر منها . . !! تمامًا كما رفع العقاد راية النثر فى مواجهة قصيدة التفعيلة منذ ما يربو على نصف قرن . .

فهل يُعيدُ التاريخُ نَفْسَهُ . . . بعد أن تربَّعَ بُنْدُقُ على عَرش المسرح الشعرىّ ﴿ لم أر من تناول كل قضايا العصر . . فى إطار المسرح الشعرىّ مثل مهدى بندق والمسرحُ الشعرىُّ هو الابن الشرعىُّ لشعر التفعيلة . . هل تذكرون صلاح عبد الصبور .

الأغرب من ذلك . . وفى ذلك أيضًا طرافةُ مفارقةٌ ﴿ أو لنقل متعالية . . على طريقة كانط ﴾ أنَّ أصحاب قصيدة النثر . . لو أرادوا أنَ يَقدَّمُوا قصيدة نثرٍ - يواجهون بها هجمة بندق المدججة بالحرية والناقدة للأيديولوجية مسلحًا بالتفعيلة حتى على مستوى الأداء الشعبى . . .   . . . فإنَّهم لن يْقوَوْا على أن يُقَدِّمُوا . . . « قصيدة نثر » . . أبرع من « متن » . . ردَّ بندق نفسه . . على العالِمْ . . فى أهرام أربعاء الخامس من سبتمبر ٢٠٠١ وتلك إذن هى المسألة . . ؟! . . !! . . ؟!

قصيدة النثر .. ممارسة أم اغتراب

تود قصيدة النثر أن تلعب دورًا مركزيًا فى مجابهة « الأوديبية » على المستويين الفردى والسوسيولوجى ، فهى تقدم نفسها باعتبارها تمردًا على الذات العاقلة ، بقدر ما يكون العقل Reason مرتبطا بمبدأ السببية ، وبالمنطق الأرسطى ، وبالفيزياء الكلاسيكية الـ « نيوتونية » (لاحظ أن كلمة العقل فى اللغة العربية لا تخلو من دلالة على العقال والقيد) هذا من ناحية ، ومن أخرى فقصيدة النثر تعبر عن صرخة فنية فى وجه المجتمع الأبوى الذى صار الآن مجرد تابع لثقافة الرأسمالية القامعة بآلياتها المادية : أجهزة الدولة العسكرية والبوليسية والبيروقراطية ، وأيضًا مظاهرها المعنوية : نظام التعليم ، وسائل الميديا ، والأيديولوجية بصفة عامة .

وترى قصيدة النثر أن فى هذا ما يكفى لمحو الخط الوهمى المرسوم للفرد ، والذى يمكن أن نستعير له تعبير H. G. Wells « العقل فى منتهى حدود الاحتمال » فذلك الخط الوهمى الفاصل بين العقل والجنون هو ما يميز ثقافة القمع ، ولهذا تسعى قصيدة النثر إلى تجاوزه من خلال تحليل الفصام Schizoanalysis . فالإنسان كائن غير مفهوم ما لم يلتفت إليه كذلك من الجانب المعاكس للعقل . . . أى الجنون كما يقول « جاك لاكان » .

وبالعزف على أقصى مفاتيح آلته النغمية يمكن فحسب إدراك إمكانياته وتحليل دواخله . ويقتضى هذا فيما يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى أن تتراجع الأنظمة العقلية المتفق عليها سوسيولوجيا ، ومنها فكرة السببية والحتمية حيث تبرز اللاحتمية Indetermination كما ترصدها فيزياء « ادنجتون وجينز » لتلتقى بفلسفة « باركلى ومالبرانش » .

فهل يمكن عند هذا الحد من المقارنة مع المثالية أن يقال إن قصيدة النثر هى بمثابة البروليتاريا الشعرية التى تسعى لتأميم رأس المال الرمزى ممثلاً فى تقاليد الشعر وقوانينه ؟ بالنسبة لى فأنا أظن أن الإجابة هى النفى ، لماذا ؟ لأن الفلسفات المثالية – فى التحليل الأخير – ليست أكثر من إماء ومحظيات يزين قصور الطبقات السائدة . وإذا كانت ثمة بروليتاريا شعرية فمما لا ريب فيه أنها ستقف على أرض فلسفة مناوئة ، رافضة تبرير الواقع وتأييده بإضفاء طابع المعقولية عليه (وهو من هذه المعقولية أبعد ما يكون) فما هى تلك الفلسفة المناوئة التى تحتاجها البروليتاريا الشعرية لتحرير نفسها وتحرير العالم ؟ إنها الفلسفة التى تكتشف القوانين الفاعلة فى الكون وفى الحياة العضوية وفى المجتمع عن حاجة للاستعانة بعنصر Transcendental ولا تمثل الذاتية هذا العنصر بل تعكس فحسب خصائصه المعقولة واللامعقولة ، المعروفة والمجهولة . لكن هذه الذاتية ينكرها الماديون من

أمثال « إنجلز » و « لينين » لدواع أيديولوجية محضة . فها هو « إنجلز » يعارض فى كتابه « جدليات الطبيعة » بغرور العقل الأوروبى فى القرن التاسع عشر أية نزعة علمية تتسربل بالتواضع أمام هول الكون ، فيكتب مؤنبا : « إن الفهم الشائع ، ومعه غالبية علماء الطبيعة ، يعتبر الضرورة والتصادفية حتميتين منفصلتين عن بعضهما نهائيًا ، فإن الشىء أو الظروف ، أو العملية ، إما أن يكون فى رأيهم عرضيًا أو أن يكون ضروريًا ، ولكن ليس الأمرين معا »[(١)] . فإنجلز هنا يعارض من يسميهم العوام ، ومعهم غالبية العلماء كى يضغط على الشأن الفيزيقى جاعلاً الصدفة والضرورة هما نفس الشىء Both are one category تأكيدًا لأيديولوجيته المادية الديالكتيكية . إنما الفلسفة العلمية الحقة فى القرن العشرين تقدر بتواضع جم أن النسبية (وهى والدة الحتمية) فى الإمكان تطبيقها فى المجالات التى تكون فيها السببية قابلة للتطبيق ، وليس فى الإمكان تطبيقها فى المجالات غير القابلة لتطبيقها . فالسببية كما يراها الفيلسوف الكندى « ماريو بونج » Bung ليست خرافة ولا هى صواب مطلق Neither myth nor panacea .

هل لهذا كله علاقة بقصيدة النثر ؟ بالطبع ثمة علاقة مؤكدة ، لكن النظر المتعمق وحده كفيل بالكشف عنها . فأصحاب النزعة ما بعد الحداثية Post - modernists يتخذون من نيتشه وفرويد بل

وماركس مطلقات لهم لتحطيم كل مركزية : نيتشه باعتباره فيلسوف العدمية Nihilism ، وفرويد الذى حطم بنية العقل بما هو قائم على السببية المطلقة والحتمية ، ثم ماركس الذى وجه أعنف الضربات إلى النظام السائد بعلاقاته الراسخة ولكن المستلبة (بكسر اللام) للعمل المأجور ، والمولدة للاغتراب Alienation بين الإنسان ومنتوجه ، وبين الإنسان ونظيره الاجتماعى . ولما كان الوضع ما بعد الحداثى لا يملك إلا اللعب بالأجزاء دون الاهتمام بالكليات (الأخيرة يسميها فرانسوا ليوتار المحكيات الكبرى Meta recities وهى ليست أكثر من ألعاب لغة) فلقد بدا متاحًا للشعراء أن يعمدوا إلى تحطيم القوانين والتقاليد ما داموا قد بلغوا نقطة « هى التقاء الأطلال » كما يقول بودريارد ، بيد أن بروليتارية ماركس لا تكتفى بالهدم بل هى لا تفكر أساسًا فى هدم الأبنية الاقتصادية - كما فعل العمال فى بداية العصر ، حيث راحوا يحطمون الآلات والماكينات توهمًا أنها عدوهم الذى جاء لينتزع منهم وظائفهم - بينما تعلم بروليتارية ماركس أن تلك الآلات والماكينات إنما تمثل رأس المال الاجتماعى الذى صنعوه هم بعملهم ، واسترداده وتوظيفه لصالحهم هو المهمة التاريخية المقررة عليهم ، لا بفضل الحتمية ، ولكن كثمرة لنضال سياسى طويل ودءوب .

فإذا انتقلنا إلى ميدان الرأسمال الرمزى (الأدب والفن) فإن البروليتاريا الشعرية الواعية لا يتصور لها أن تسعى لتحطيم أعمال هوميروس ودانتى وشكسبير وامرئ القيس والمتنبى بحجة أن هؤلاء أنتجوا ما أنتجوه تردادًا لثقافات إقطاعية Feudal وثيوقراطية وبرجوازية . . . إلخ ، وإنما يليق بالبروليتاريا الشعرية أن تؤمم كل الأعمال الأدبية والفنية العظيمة التى عكست بدرجة أو بأخرى مشاعر الرفض لكل شرير ودميم فى الحياة وفى المجتمع ، ممهدة بذلك - أعنى البروليتاريا الشعرية - للثورة الحقة على التاريخ ما قبل البشرى ، والذى يعيشه الناس فى مجتمعاتهم الطبقية الحالية .

غير أن هذا الوعى مفتقد عند الكثيرين من شعرائنا ونقادنا الذين تقبلوا مفاهيم ما بعد الحداثة الغربية ، دون التفات إلى أنهم يعيشون فى سياق جد مختلف عن سياق العالم الغربى ، رغم دعاوى العولمة ومخايلاتها بوحدة الجنس البشرى ووحدة ثقافته ووحدة مصيره ، فالمقصود بكل هذا الحشد من الكلمات البراقة هو التمويه على وحدة السوق تحت سيطرة الرأسمالية العالمية المتوحشة . نقول إن شعراءنا ينسون خلال الاندياح فيما يسمى « ما بعد الحداثة » أن هذه الأخيرة ليست إلا نقدًا راديكاليًا للحداثة الأوروبية ذاتها ، حيث قام مفكرو ما بعد الماركسية وما بعد البنيوية (سيما التفكيك Deconstruction) بإخضاع العقل

الغربى بكل آلياته وتوجهاته ومصادره الأولى ، لعملية نقد ونقض ، فتم على يدى « ميشيل فوكوه » هدم الأساس الوضعى لما يسمى بالعلوم الإنسانية ، ورفضت فى نفس السياق المسلمات القائلة بالمركزية الأوروبية Uro - centerism على يدى « كلود ليفى شتراوس » صاحب نظرية تعدد المراكز الثقافية ، وقام « مارتن بارنال » بتعرية أركيولوجية وأنثروبولوجية لجذور الحضارة الأوروبية مؤكدا على أصولها الإفريقية .

عند هذا الحد سيقول أصحاب قصيدة النثر : أنت إذن معنا فى الازورار عن الأيديولوجية باعتبارها وعيا زائفا ؟! ألم تحفظ الأيديولوجية الماركسية المشروع الثورى فى روسيا بعد أن قتلته بيروقراطية الدولة وأجهزتها الثقافية الجدانوفية ؟ نعم ، أنا معكم فى هذا ، وأتمنى مثلكم أن أضع بينى وبين أية أيديولوجية سبع بوابات حديدية ، وثمانية بحور غير خليلية! بيد أن الأيديولوجية أكثر منا - نحن البشر الفانين - قدرة على الاستخفاء والتنكر . إنها قادرة حتى على التقنع بلغة تشبه لغة العلم - والمادية الجدلية خير مثل على ذلك - ولعل مأثرة ما بعد الحداثة إنما تكمن فى قدرتها على نزع كل الأقنعة عن وجوه الفاشية جنبًا إلى جنب رأسمالية الدولة المسماة خطأ بالاشتراكية . وآية ذلك أن ما بعد الحداثة التى ظنت أنها استغنت عن الأيديولوجية مستبدلة بها

التكنولوجيا ، ما لبثت غير قليل حتى أزيحت إلى الجانب المعاكس بتأثير رياح غامضة .

لقد كانت الحداثة قطبًا يواجه الأسطورة والدين ، فإذا بـ« ما بعد الحداثة » تتحول إلى قطب يسترجع الماضوية والسلفية ويمجد الميثى والثيولوجى ، ويرحب باللاوعى الجمعى ، وكأن ما بعد الحداثة فى فرارها من الأيديولوجية لم تجد من يد تمتد إليها إلا يد الأيديولوجية بقفاز تكنولوجى ! .

وتلك مشكلات غربية بالأساس ، لها تاريخها ، ودوافعها ، ولأصحابها أن يجدوا لها حلولاً أو يغرقوا بها . ولكن ما بال ثقافتنا المنتمية إلى مرحلة أسميها ما قبل الحداثة Pre - modernism تسعى لملاقاة « الما بعد » توهمًا أن رفض العقل نابع من ذات المنبع ؟ إن هذا ليذكرنا برفض الغزالى فى القرن الحادى عشر الميلادى لفكرة السببية إعلاء لشأن الغائية الإلهية ، مقارنين برفض دافيد هيوم فى القرن الثامن عشر لهذه السببية بغرض تحرير العقل وتوسيع حدوده وليس لإلغائه .

تحتاج ثقافتنا فى عصر ما بعد الكولينيالية إلى تأسيس أبنيتها على كل ما هو معقول ، « منظم » واع بأن الحرية المطلقة وهم لا وجود له ، فالحرية فعل تحرر يدرك الضرورة والأسباب ، وينهض إلى التحقق العينى بالممارسة Praxis لا بمجرد التأمل السكونى الذاتى والموضوعى فى مركب Synthesis لا ينفى أيهما

بل يمتصهما جدليًا دون التفات إلى ميتافيزيقا الأسبقية ، فالإصرار على تحديد الأسبق Aproir خليق بأن يعيدنا إلى دور العلة والعلة الأولى ، تلك التى حسمت فى علوم الفيزياء الحديثة ارتكازًا على ما يسمونه بالعلل الثوانى .

لا ريب أن كل ما فى حياتنا يحتاج إلى تحديث Modernization ، أقول « إلى تحديث » ولا أقول إلى « حداثة » خاصة حين يختلط المصطلح Modernity والذى يعنى النزعة إلى الحداثة ، بمصطلح Modernism الذى يتحدد فى صميم المذهب الحداثى الغربى . نعم نحتاج إلى تحديث فى الأبنية الاقتصادية والاجتماعية والمنظومة السياسية والمنهج الثقافى ، وفى النظرة إلى العالم World outlook[٢] وفى توجهات الفنون والآداب بما يتلاءم مع تحديات العصر ومعطياته السوسيوثقافية . فهل يجوز أن تكون استجابتنا للتحديات هذه محض تسليم بنتائج الآخر ؟! كيف يمكن أن يردد شعراؤنا ونقادنا مقولات مفكرى ما بعد الحداثة من أمثال سوزان برنار إذ تقول : « إن إيقاع الجملة ، وعلاقات النغمات بالمعانى ، والقوة المثيرة للكلمات ، وكذا الحد الغامض للإيحاء الذى يضاف إلى محتواها الواضح المحض ، والصور ، كل ذلك إنما يأتى مستقلاً عن الشكل المنظوم شعرًا ، وعندما يتحجر هذا الشكل فى قوالب تعليمية ، و عندما لا يصبح الشعراء أكثر من كونهم

ناظمين ، يصبح ضروريًا إيجاد شكل آخر أكثر حرية ، وأكثر مرونة » [٣] .

أقول كيف يمكن لنقاد منا وشعراء أن يرددوا هذا الكلام بتسليم مع أن هذا الكلام محض خلط بين الجواهر والأعراض ؟! وبرنار نفسها تكتب قبل هذه الفقرة (المراوغة) مباشرة ما معناه أن الشعر يرتبط بحكم أصوله بالموسيقى . فكيف يمكن للشعر المرتبط من الأصل بالموسيقى أن يتنكر لأصله ويظل مع ذلك شعرا ؟! أفهم أن يطور الشاعر موسيقاه ، ويجددها ويثورها ، لكن أن يلغيها فذلك ما لا يفهم ولا يقبل على الإطلاق . وتسعى سوزان فى نفس العبارة إلى تأكيد استقلال الإيقاع عن الشكل المنظوم « شعرًا » وكأن الإيقاع شىء غير النظم! فما هو الإيقاع ؟

الإيقاع بالمعنى الأوسع للكلمة هو العلاقة بين الجزء والكل ، وبين الكل والجزء ، وبين الجزء والجزء فى أى شىء على المستويين الأنطولوجى والإبستيمى . ومن هنا نرى من يتحدث عن إيقاع اللوحة أو التمثال ، أو حتى الجسد الإنسانى أو الحيوانى . وفى اللغة ثمة إيقاع فى كل جملة - شعرية كانت أو نثرية - تحدده بنية اللغة ذاتها . ويختل الإيقاع فحسب حين تتحطم قواعد هذه البنية . فإذا قال قائل : « الصباح جاء فى قاضيًا غدًا سوف مات » فقد يرى فيه ميشيل فوكوه مثلاً بنية يمكن

تحليلها وإضافتها إلى تاريخ الجنون ، أما نحن فلسوف نرى فيه أنواعًا من الخلل النحوى والصرفى ، فضلا عن غموض الدلالة الناجم عن اجتراح فقه اللغة ، وفى ظل هذه الانكسارات يمكن أن نصف العبارة بالشذوذ عن الإيقاع . إنما لو رتبت العبارة على النحو التالى : « فى الصباح جاء قاض ، وسوف يموت غدا » لأحسسنا أن ثمة إيقاعًا فى الجملة رغم عدم ترابطها المنطقى ، فليس ثمة ضرورة بين مجىء قاض صباحًا وبين موته فى الغد . الإيقاع إذن موجود فى جملة النثر ، فى كل جملة نثر ، فهل يجوز أن نسحب النثر على الشعر لهذا السبب ؟! بالطبع لا ، فللنثر إيقاعه ، وللشعر إيقاع ، وما تريده سوزان هو أن تفصل بين إيقاع الشعر (الذى هو تنظيم خاص لهذا اللون الأدبى) وبين جوهر الشعر ، وكأنها تقول إن جمال عين المعشوق يمكن فصله عن العين ، وهو ما يعيدنا إلى ما قبل نظرية المثل الأفلاطونية ، ليلقى بنا فى هيولى Chaos غامضة مرتبكة . فما هو إيقاع الشعر إذن ؟ إنه كما يقول الفارابى (وبعده إليزابيث درو) هو سلسلة أزمنة يوضحها النقر على آلة مجوفة كالطبل ، والنقرة لا زمان لها فى حد ذاتها ، كالنقطة المجمدة فى المكان ، وتلك لا معنى لها إلا فى انتسابها لغيرها من النقاط . هكذا النقرة ، لا مندوحة لها من الاتصال بنقرات أخرى ، وإلا فهى وحدة زمنية مثالية - أى متوهمة - مثل خط الاستواء .

الإيقاع الشعرى إذن إيقاع خاص بالشعر ، ترتبط فيه الألفاظ بالتكوينات ، بالصور والإيحاءات ، وكلها بما هو فينوطيقى . والمنطوق فيه مثله مثل الكل الشعرى ، له خواصه وقواعده وقوانينه ، فهذا هو أبو العتاهية يرد على ناقديه حين اتهموه بكسر العروض قائلا : « أنا أكبر من العروض » . ذلك أن أبا العتاهية حين خرج على النسق العروضى الخليلى إنما فعل ذلك مسلحًا بنسق موسيقى آخر ، كما أشرنا فى الفصل السابق ولا بأس من التكرار

قال الرجل :

للمنون دائرات يدرن صرفها

ثم ينتقيننا واحدا فواحدا

فبتطبيق العروض على هذين البيتين نرى كسرًا واضحًا قياسًا إلى (الرمل الثامن) [٤] وهو :

فاعلاتن فاعلاتن (للمنون دائرات)

ولو اعتبر كذلك لكانت الشطرة الثانية مكسورة بالطبع ، بيد أن أبا العتاهية كان يقولها فى الحقيقة من الرمل المجزوء

للمنون دائرا تن يدرن صرفها

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن

وبالمثل فإن الشعراء المواكبين لثورة يوليو المصرية العربية ، أمثال « السياب » ، « الملائكة » ، « البياتى » ، « عبد الصبور » ،

« حجازي » قد عمدوا جميعا - على غير اتفاق مسبق ، وبغير مانيفستو ملزم لهم - إلى تحدى التابو المسمى بعامود الشعر ، كاشفين فى ثورتهم الشعرية عن استراتيجيات جديدة تستبدل بمعمار البيت ذى المصراعين سطورًا شعرية تجرى حرة من الكرم فى إطار إيقاعات موسيقية كانت موجودة قبل الخليل . وقد تم لهم (بفضل تعدد وتنوع أنماط التفعيلة - المازورة فى علم الموسيقى) ، أقول تم لهم تغيير الذائقة الشعرية تحريرًا لهذه الذائقة من الجامد والثابت والمكرور ، وكانوا فى ذلك يساهمون فى تحرير الوطن بقدر ما كانوا يسعون إلى التحرر الاستطيقى Aesthetic . غير أن نازك أرادت أن « تفرمل » السيارة المندفعة مسرعة ، فاشترطت أن تكون القصيدة التفعيلية ملتزمة بوحدة الأضرب [٥] ولكنها اكتشفت فيما بعد - وفى شعرها نفسه - أن مثل هذا القيد هو لزوم ما لا يلزم ، وهكذا اندفع الركب يجرب ويرتاد ويعدل ويعلم ويتعلم فى مثل هذا السياق .

لقد سمى الشعر الملتزم بوحدة التفعيلة بـ « الشعر الحر » لأنه يستطيع أن يخرج عن حدود البيت ذى المصراعين ، بعيدًا عن السيمترية الرتيبة ، ويستطيع كذلك أن ينوع فى عدد التفعيلات داخل الأسطر الشعرية ، ويمكنه أيضًا أن يلعب داخل الدوائر الشعرية ، وخارجها بغير حدود ، فتفعيلة البحر الرجز يمكن أن تقود إلى تفعيلة السريع ، وهذه إلى الرمل وهكذا . . . شريطة

أن تكون - بوصفك شاعراً - قادرًا على التعامل مع الزحافات والعلل بذكاء ، الأمر الذى يعنى أن الشعر الحر هو كذلك ليس لأنه يلغى قوانين النظم بل لأنه يدركها ، ويعرف كيف يتغلب على طاقاتها بتفجير طاقات متعادلة داخله ، تمامًا كما يفعل الطيار الذى يندفع ضد الجاذبية ، لا لأنه قرر ألا يعترف بقانونها ، وإنما لأنه جاء بقوة Energy مقابلة ، تمكنه من الانفلات المحسوب . أما أن يطلب الشاعر الحرية المطلقة ، بمعنى عدم الالتزام بأية قوانين نظمية ، فهذا لا ريب مؤد به إلى البقاء على أرض النثر بعيدًا عن سماوات الشعر المفتوحة ، تلك التى أراد أن يعلوها بغير طاقة منظمة .

وهكذا يتبين لنا أن قصيدة النثر إنما ترتكز على فلسفة مثالية . وإن كانت ذات أغراض شريفة ، فهى تغالب الاغتراب ولكن على أرضه ، دون أن تملك الأدوات اللازمة للثورة عليه ، أقول الثورة ولا أقول التمرد ، وبالطبع فالفرق بين الاثنين معروف ومدروس ، وكم هو زهيد ثمن التمرد ، أما الثمن المدفوع لقاء الثورة فباهظ إن كنتم تعلمون .

هوامش :

١ - Engles, F ., Dialectics of Nature . Trans by Clomens Dutt . Foreign Languages house, Moscow 1954, P . 288, 289.

٢ - رؤيا العالم ، مصطلح أسس له لويس جولدمان فى كتابه الإله

الخفى Hidden God ، وقصد به إلى التركيز على الأطر الاجتماعية والسياسية والثقافية التى يولد النص ويعمل خلالها . عاكسا رؤية طبقية إلى الوجود نابعة من الأيديولوجية السائدة بالاتفاق معها أو معارضتها .

٣ - قصيدة النثر - سوزان برنار ، ترجمة زهير مغامس ، سلسلة آفاق الترجمة الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ١٢ .

٤ - اعتمدنا فى هذه التسمية على كتاب العروض للشيخ جلال الدين الحنفى مطبعة العانى - بغداد ١٩٧٨ .

٥ - قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة - بيروت ١٩٧٤ .

البعد السوسيو لغوى فى مصطلح المسرح
عند محمد عنانى

ربع قرن من الزمان انقضى منذ أن صدر معجم مصطلحات الأدب للدكتور مجدى وهبة ، ذلك المعجم الذى قدم لقارىء العربية خدمة جليلة لا يمكن إنكارها ، حيث تلقفه - حال صدوره - الأكاديميون والنقاد والأدباء بالترحاب والشكر الواجبين تجاه سفر عظيم القيمة ، ذلك لأن الأستاذ لم يغادر مصطلحا أدبيا استقر فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية إلا أورده بادئا بإعادته إلى أصله اللغوى (يونانيا كان أو لاتينيا أو جرمانيا .. الخ) مثنيا بشرحه ، ومثلثا بتعريبه وضرب الأمثلة عليه فى اللغة المترجم منها واللغة المترجم إليها .

على أن تيار الفكر المتدفق أبدا ماكان له أن يتوقف عند هذا الحدث الثقافى ، وما كان فى مقدور أحد من أبناء التسعينات أن يكتفى به ؛ فلقد ظهرت بعده جملة مفاهيم فكرية ونقدية ومصطلحات أدبية أتت بها علوم الألسنية والهيرمينوطيقية وفلسفات البنية بنوعيها الشكلانى والتوليدى ، فضلا عما تلاها من تفكيكية وقراءاتية ونسوية مما أدارها على كل لسان فى الغرب وعالمنا العربى وخلا منها المعجم الأول .

ومن نافلة القول إن الإنصاف يقتضينا ألا نرى فى ذلك الخلو ما يعيب معجم الدكتور وهبة ، فالرجل قد أتم عمله قبل انتشار تلك المصطلحات الحداثية وما بعد الحداثية المعاصرتين ، ومن الطبيعى أن يجىء بعده من يكمل مسيرته فيتابع نشأة وانتشار مصطلحات ما بعد الستينات ، ولو فعل هذا أحد لما أثار العجب .

لكن المعجم الجديد الذى أصدره محمد عنانى لم يكتف بمتابعة المعجم الأول على هذا النحو ، وإنما زاد عليه - أو قل خرج عن مناهجه - باستحداث منهج مختلف بالكيفية ، منهج لا يسعى لترجمة المصطلح الأجنبى إلى لغتنا القومية ثمرة مستوردة بل يطمح إلى غرسه غرسا فى جهاز التفكير العربى حتى إذا نضجت البذور واخضرت الفروع على الأغصان ولدت الثمرة عربية خالصة لا غش فيها . فما هو هذا المنهج ؟

فى البداية لا ينسى عنانى فضل وهبة فتراه يهدى إليه كتابه بحسبانه - أى وهبة - الأستاذ « الذى فتح له الطريق وأرسى الأسس » بيد أن هذا الإهداء المعترف بالفضل لم يمنع أديبنا عنانى من الاعتداد بعمله هو باعتبار أنه « معجم من لون جديد ، فهو لا يعرف المصطلحات الأدبية مفردة ، بل يلقى عليها الضوء فى سياقاتها المختلفة » .

ومؤلفنا يؤكد بالعبارات الواضحة وباستخدام آليات علم اجتماع النص أن هذه العملية التى يلقى فيها الضوء على

المصطلح فى سياق معين إنما هى عملية سوسيو لغوية فى المقام الأول ، فالمصطلح هو ما اصطلح عليه الناس اجتماعيا ، هو ما تقبله ولا تمجه الأذن ، وبواسطة الغربلة Sifting الاجتماعية يمكن قبول ألفاظ مولدة بإخضاعها للأجرومية العربية (مثل كلمة الدراما ، والفرسكة من الفارس Farce ، والتراجيديا والكوميديا . . . إلخ) ويضرب عنانى على ذلك مثالاً للجهود التى يبذلها أساتذة الأدب حين يلقون إلى الناس تعبيرًا يكافئ المصطلح الأجنبى ثم لا ينفكون يتابعون وقع هذا التعبير على آذان النشء ، فالبراجماتية Pragmatics ليس لها مدلول فى ألفاظ العربية ، إنما لو ترجمت إلى « التداولية » فقد تمثل حلا من حيث كونها مصدرًا صناعيا للفعل « داول » (كما يقول القرآن الكريم « وتلك الأيام نداولها بين الناس ») أى تناقل الأيدى للنشء اجتلابًا لنفعه ألم يحاول البعض ترجمة البراجماتية إلى النفعية فسقط المعنى والتبس بالأنانية والوصولية ، وفلسفة البراجماتية ليست كذلك ؟!

الأساس عند صاحب معجم المصطلحات الأدبية الحديث أساس سوسيو لغوى تبنى عليه التعبيرات المستحدثة ، ولا غرو فإن اللغة العربية - شأنها شأن كل لغة - ظاهرة اجتماعية تجرى عليها سنن التطور من خلال رحلة الكلام Speech ، فتبرز لها خصائص كانت كامنة لاتنى حتى تندمج فى بنية اللغة Language ، من تلك

الخواص : النسبة والمصدر الصناعى هى صيغ اشتقاقية تمنح المرونة للمتكلمين ، ولكن مؤلفنا يحذر من استخدامها دون ترو حتى لايبتعد الناس عن متابعة الفكر النقدى الغربى (ذلك الفكر المولع - فى رأى مؤلفنا - بالأسماء والتراكيب الاسمية على حساب الأفعال ، أو باستخدام أفعال مساعدة غير حقيقية مثل Have) فالذى يكتب مثلا : يجوز نقده فى هذا السياق لاستخدامه المصدر الصناعى دون مبرر ، فلقد كان ممكنًا أن يقول « إن تذبذبية أسعار النفط تؤدى إلى . . . . » بينما لا ينتقد من يستخدم المصدر الصناعى فى كلمة مثل « الحرية » حيث أصبحت فى عصرنا تمثل حاجة جوهرية للفرد والمجتمع وهى التى لم تكن معروفة أومطلوبة لأحد فى عهد القبائل أو عصور الإقطاع .

نحن إذن إزاء منهج يركن أول ما يركن إلى القبول الاجتماعى - واللغة أساسه - لنحت المصطلح العربى المقابل للمصطلح الأجنبى دون تلفيقية ترمى فى أحد طرفى المعادلة على حساب الطرف الآخر ، فهو ينجو من تلك التلفيقية بإعماله مبدأ النقد لخصائص اللغتين المترجم منها والمترجم إليها دون اتضاع أمام الأولى أو انحياز « شوفينى » للثانية .

ويتضح ثراء هذا المنهاج السوسيولغوى فى ترجمة المصطلح أشد ما يكون الوضوح حيت يتحدث مؤلفنا عن مصطلح « المسرح » فهو هنا - باعتباره كاتبًا مسرحيًا مبدعًا -

يتألق ويصول ويجول بادئًا بتأكيده أن هذا المصطلح قد استقل فى اللغة العربية عن الأصل الذى ترجم عنه (لم يعد أحد يستخدم كلمة تياترو theatre إلا فيما ندر) مستخلصًا من ذلك أن جهاز التفكير العربى كان مهيأ لقبوله لولا - والإضافة التالية من عندنا - أن قمع الديمقراطية طويلا قد أخر ظهوره « ولما كانت هناك علاقة أكيدة بين الديمقراطية وفن المسرح ، علاقة تلازم فى الوقوع أو تلازم فى التخلف ، فإن الانتقال من النمط الآسيوى للإنتاج وما يستتبعه من سيادة فكر الطغيان الشرقى ، والتحول إلى نمط الإنتاج الرأسمالى فى القرن التاسع عشر قد ساعد على بروز الحاجة إلى فنى الدراما تعبيرًا عن التعددية الطبقية التى بدت واضحة فى المجتمع المصرى الحديث » .

المسرح إذن ظاهرة اجتماعية . يجد تعبيره فى عناصر عديدة مثل مكان العرض والمتكلمين (الممثلين) والمستمعين (الجمهور) والأصل فيه الكلام ، لكنه الكلام الدرامى ، ولأن لفظ دراما جذرها اليونانى Dram أى يفعل فإن الكلام الدرامى هو الذى يمثل فعلاً Action أومجموعة أفعال الأمر الذى يحيل المسرحية إلى حدث Event يجرى أمام أعين النظارة فى هيئة محاكاة .

ذلك هو المسرح بالمعنى الأرسطى الذى وصل إلينا مع بدايات القرن العشرين وازداد تجذرًا مع ثورة ١٩ وأعطى ثماره دانية القطوف بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ . هذا المصطلح الذى أشاعه محمد

مندور فى مقالاته وندواته ومحاضراته خارج الجامعة صار خطابًا Discourse متميزًا وغير متميز فى آن ، فخطاب المسرح المصرى يشير إلى حركة التأليف والإخراج والتمثيل فى إطارها العام ، ومقولة « مسرح توفيق الحكيم » يقصد بها مؤلفات الرجل الإبداعية ، وأما كلمة « مسرح فريد الأطرش » فيراد بها المبنى الموجود فى قلب القاهرة مثله مثل المسرح القومى بالأزبكية . ويمكن استخدام تعبير المسرح فى غير الفن حين يقال « مسرح الأحداث » أو « مسرح الجريمة » وعليه فإن هذا المصطلح قد يتنازع ومصطلح التمثيل الذى يندرج تحته مفهومان يلزم بشأنهما شىء من الإيضاح .

فالتمثيل Action يقوم به الممثلون Actors فى المسرح والسينما والتليفزيون ، وأما التمثيل Represntation بمعنى استحضار الشىء بالنظر إلى شبيهه فهو المرشح - فى نظر محمد عنانى - للتسيد خصوصًا بعد التدهور المستمر للمسرح المصرى منذ السبعينيات نتيجة خضوعه لنظرية المحاكاة الأرسطية تلك التى تقول عنها الناقدة نهاد صليحة « قامت على دعم الأيديولوجية السائدة وجعلت من الفن محاكاة بغرض تأكيد صحة هذه الأيديولوجية »

أما كلمة التمثيل التى عرفتها العربية ، قرينة « للتشبيه والاستعارة ، فإنها تصبح الآن مفهومًا فلسفيًا وفنيًا ينكر إقدامه على محاكاة واقع حقيقى ، فالحقيقة المطلقة وهم عصفت به

النسبية وتجاوزته العقول - وإنما يهدف ذلك التمثيل إلى الإشارة لصورة لا إلى أصل . فالصور Imag هى أقصى ما نطمح إليه فى رؤيتنا للعالم سيما بعد أن اقتحمتنا التكنولوجيا بإنجازاتها المذهلة فغدونا مشدودين إلى الشاشة الصغيرة بقنواتها الفضائية نتابع ما تلتقطه لنا الكاميرات مستسلمين لرؤيتها هى ، تلك الرؤيا الانتقائية التى لا يعكر عليها أى موقف نقدى من جانبنا! لقد أصبحت الدنيا فى ناظرينا صورًا أنشأها لنا عالم التكنولوجيا المتطور حتى أن الجمهور الذى تابع حرب الخليج الثانية عبر قناة ال C. N. N أحس بالخيانة « لأنه لم يشاهد أفلامًا حربية . . وكان مستوى الواقع أقل بكثير مما كان يتوقعه تمثيلاً » .

التمثيل إذن - كمصطلح ينازع مصطلح المسرح - يعبر عن واقع اجتماعى تسيطر عليه مفاهيم ما بعد الحداثة Post - Modernism ، لكن الواقع الاجتماعى نفسه ما هو إلا صناعة الوهم أو هو الواقع الوهمى Nonvertual Reality الواقع الذى « يستمد من حقائق الحياة مادته ويستغلها بدرجات لطرح المفاهيم المحددة المنشود نشرها وهو لذلك لا يقتصر على المسرح بل يشكل أساسًا للفكر والأدب بمفهوماتهما الجديدة ، بل ولبعض ظواهر حياتنا الجديدة نفسها » فكيف يمكن للمسرح - بمعناه التقليدى - أن يعبر عن هذا الواقع المصنوع بل التأثير فيه ؟! فهل لتمثيل أولى إذن ؟

إن التمثيل - من هذا المنطلق - غير ملزم بمحاكاة واقع صلب Concrete لأنه سيصبح خلقًا فنيًا كصورة من صور المجتمع العديدة ، غير أنه سيكون أكثرها جمالاً ورقيًا ونفعًا ، وهكذا يمكن الإفادة من الواقع الجديد (الوهمى) بتبنى نقيضه الكامن فى أحشائه وعندئذ يمكن توليد الحقيقة الفنية التى لا تمثل إلا نفسها .

قد يسأل البعض فما هو المطلوب من أناس المسرح على وجه الدقة والخصوص؟ وإنه لسؤال جاد حقًا . لكن أحدًا لن يجد إجابته على قارعة الطريق أو بالانغماس فى أعمال عادية المحتوى Classical Content نمطية الشكل Pre - Forms made إنما تصنع إجابته عبر عملية سيرورة Process هى « خطوات مترابطة متشابكة ومنسقة يتبع بعضها البعض فى نظام يؤدى إلى غاية محددة » وهذا التعبير المستعار من مصطلحات علم الاجتماع لن يراه المسرحيون غريباً عنهم . أليس بناء العمل المسرحى هو نفسه عملية سيرورة تقوم على التضافر Overdetermination بين الفنون جميعًا للوصول إلى غاية محددة هى الإبداع ؟ فإذا كان ذلك كذلك فإن الإبداع « وهو نقيض الاتباع » لابد وأن يكون حداثيًا بالضرورة بإدراك خاص أن الحداثة ليست مرحلة زمنية بل هى حالة مغامرة روحية وعقلية لا يحد من حركها يقين مصنوع ، أوتحاصرها منذ البداية فكرة مسبقة مطلقة Absolute .

هذه الحالة يمكن العثور على جذورها فى التراث القومى - وخاصة المهمش منه - كما يمكن مقابلتها فى الفكر العالمى المعاصر . هذه الحالة هى ما ينبغى أن يبحث عنها أناس المسرح منطلقين من الأساس السوسيولغوى الذى أرساه مؤلفنا محمد عنانى حينما ربط بين المصطلح الفكرى الوافد وبين ما أسماه بالغربلة الاجتماعية . فالغربلة الاجتماعية تعنى - ديالكتيكيًا - الاحتكام إلى الذائقة العامة ، وفى نفس الوقت تعنى النفى Negation لما هو سائد ومستقر وجامد ومكرور فى حياتنا الثقافية . أى أن الغربلة الاجتماعية إنما تمثل أحد آليات النقد الثقافى العام بالمعنى الذى أشار إليه لوسيان جولدمان « حيث لايقوم أدب أو نقد فى حالة عزلة » ولعلنا لا نعدو الغرض حين نضيف « ولا ترجمة أيضا » .

لنضرب مثالا على ما نقول بمصطلح الحبكة Plot فلقد ورد هذا المصطلح فى معجم وهبة باستشهادات من توماس ريمر وجون دريدن وفرنسوا هيدلن ودانتين ألفونسو فرانسوا وشكرى عياد وجميعهم يتكئون على مفهوم أرسطو فى نظرية المحاكاة كما لا يخرج عن ذات المفهوم الدكتور إبراهيم حمادة فى معجمه . لكن محمد عنانى يتجاوز الأرسطية تمامًا حين ينقل إلينا المصطلح فى صياغته الحديثة Emplatment مطلقًا عليه اسم صياغة الحبكات ، منبهًا إلى أن هذا المصطلح المنتهى إلى تيار

ما بعد الحداثة « إنما يعنى فى المقام الأول بتحويل « الحقائق » التاريخية إلى نصوص بغرض وضع حبكة أو حكاية » .

هنا ينفتح الباب واسعًا أمام المسرحيين (هل نقول التمثيليين ؟!) لاستكشاف أرض جديدة تتبدل فيها « الحقائق » التاريخية (لاحظ أن علامات التنصيص على لفظة « حقائق » تشى بتحفظ الكاتب إزاء إطلاقيتها Absolutely حيث تبدو هذه الحقائق مجرد تمثيل Representation لصورة يسميها جان فرنسوا لويتار ما وراء التاريخ (أو المحكيات) وهو تعبير مقصود به الغاية النهائية للمجتمع ، ولما كانت الغاية النهائية للمجتمع مجرد لعبة لغة فاقدة المصداقية ؛ فطبيعى أن يعتبر الكاتب صور التاريخ القائمة « مجرد حبكات وضعت لتقديم مادة تاريخية من المحال التحقق من صدقها » .

وكيف يمكن التحقق من صدق الأحداث التاريخية وهى التى ما سجلت إلا بأقلام مؤرخى وكتاب الطبقات المنتصرة (فأين وجهة نظر المغلوبين ؟!) وكيف يمكن تصديق الصفات المثالية التى أسبغت على « الأبطال » والقادة « الروحانيين » وإغماض الأعين عن استبدادهم بمعاصريهم أو طغيانهم على لاحقيهم عصفًا بحق الخلق أن يحكم نفسه بنفسه وليس بما رآه السلف صالحًا فى عصره ؟!

فهل ينشد فنان المسرح العربى حرية أوسع من تلك التى

تمنحه حق النسخ Metamorphosis يجريه على « الحقائق » التاريخية بواسطة الفن مؤسسًا ذلك على كون الفن ظاهرة اجتماعية تفترض أكثر من وعى وأكثر من إيديولوجيا وأكثر من طبقة وأكثر من عدسة استيطقية Aesthetic لرصد هذه الظاهرة أو العمل فى إطارها أو - بتعير جولدمان - التأثير فيها وإعادة تنظيمها .

هذه الترجمة الديالكتيكية لمصطلح « صياغة الحبكات » الذى أورده محمد عنانى فى معجمه لتعد ترجمة ثورية بحق ، لن نجد لها مثيلاً فى معجم وهبة أو معجم حمادة ، ذلك لأن عنانى لم يستسلم لمنطلقات أرسطو ذات التوجه الإيجابى Positive نحو المجتمع (والإيجابى هنا معناه عدم استخدام آلية النفى) حيث يرى أرسطو ضرورة قبول قيمه قبولاً مطلقًا وسرمديًا ، وعلى العكس من ذلك فإن اشتقاق المصطلح بهذه الكيفية ينبئ بعزم صاحبه عنانى على ممارسة النقد الثقافى العام دون هوادة .

إنها إذن ترجمة ذات أبعاد سوسيو لغوية واعدة لا يعكر عليها إلا قول الكاتب بأن « هذا هو مذهب التاريخيين الجدد ، الذين يقولون ، من موقع المغالاة فى تطبيق منهج « دريدا » بعدم وجود شىء خارج النص إذ إن تعبير « المغالاة » هنا قد يوحى بازورار الكاتب ولو قليلاً - ربما بتأثير مجتمعه المحافظ Conservative society - عن الأخذ الكامل بروح المغامرة الذى

تدعو إليه التفكيكية حين ترفض الاعتراف بما يسمى الحقيقة المطلقة ، وبالمدلول الترنسندنتالى بل وحين ترفض أن يكون للنص أية مرجعية خارجية عنه (هل تقاس عظمة هاملت / شكسبير بمعيار هو لنشيد ؟!) أليس هذا الرفض تحريرًا للنص الأدبى من أية سلطة ، وأليس هذا الروح المغامر بمثابة دعوة صريحة للنص أن ينطلق مبدعًا مكتشفًا متجاوزًا دون حدود ؟!

ألا ما أحوج العقل الدرامى العربى إلى هذا الروح المغامر وهذا الرفض الفلسفى ليعيد بهما اكتشاف العالم فى تحولاته وتبدلاته ومرآويته (نسبة للمرايا المتعددة) عبر ممارسة Praxis شجاعة على كل المستويات : سياسيا واجتماعيا وجماليا ، وهو ما نعتقد أن محمد عنانى أراده وأشار إليه تلميحًا فى بعض الأحيان وتصريحًا فى أخرى ، الأمر الذى يجعل معجمه هذا علامة فارقة فى ثقافتنا المسرحية بل وفى ثقافتنا العربية بوجه أعم .

صدر للشاعر

* سفينة نوح الضائعة - مسرحية - المجلس الأعلى للفنون ١٩٦٤
* الحلم الطروادى - مسرحية - دار لوران ١٩٦٦
* الدين والفن - نقد - دار النهضة العربية ١٩٦٨
* الملك لير - مسرحية - دار الوادى ١٩٧٨
* ريم على الدم - مسرحية - دار الوادى ١٩٨٠
* السلطانة هند - مسرحية - اتحاد الكتاب ١٩٨٥
* غيط العنب - مسرحية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥
* ليلة زفاف إلكترا - مسرحية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٧
* امتحان بن حنبل - شعر - المركز القومى للفنون ١٩٨٧
* غيلان الدمشقى - مسرحية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠
(حازت على جائزة الدولة التشجيعية ١٩٩٣)
* حصان على صهوة رجل - شعر - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤
* يا أورفيوس - شعر - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦
* مقتل هيباشا الجميلة - مسرحية - الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦
* هل أنت الملك تيتى - مسرحية - دار الصديقان ١٩٩٨
* آخر أيام أخناتون - مسرحية - مؤسسة حورس الدولية ١٩٩٨
* المسرح وتحولات العقل العربى - نقد - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨
* حتشبسوت بدرجة الصفر - مسرحية - مؤسسة حورس الدولية ١٩٩٩
* إضراب عن الماء - شعر - مؤسسة حورس الدولية ٢٠٠٠
* بسماتيك وبسماتيك - مسرحية - حورس الدولية - ٢٠٠٠
* الشريفة بنت صاحب السبيل - مسرحية - حورس - ٢٠٠١
* استقالة من ديوان العرب - شعر - ٢٠٠٣

المحتويات

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية .... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية .... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر .... تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن .... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة .... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر .... د. حسين على محمد
٧ - فى نقد الشعر .... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا .... د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل .... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة فى نظرية الأدب .... تاليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون .... حلمى سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة .... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية .... د. نعيم عطية
١٥ - فى القصة العربية .... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين .... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحى فى مصر .... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر .... د. أحمد سخسوخ
١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربى .... د. أحمد درويش

٢٠ - الأدب والجنون .... د. شاكر عبد الحميد
٢١ - المرئى واللا مرئى .... د. رمضان بسطاويسى
٢٢ - المعنى المراوغ .... د. رشيد العنانى
٢٣ - إنتاج الدلالة الأدبية .... د. صلاح فضل
٢٤ - كلاسيكيات السينما .... على أبو شادى
٢٥ - من الصمت إلى التمرد .... إدوار الخراط
٢٦ - مدخل إلى مابعد الحداثة .... أحمد حسان
٢٧ - مراجعات فى القصة والرواية .... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨ - الخطاب المسرحى .... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩ - قراءات فى ابداعات معاصرة .... محمود عبد الوهاب
٣٠ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى .... د. محمد نجيب التلاوى
٣١ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٣٢ - دعوة يوسف إدريس المسرحية .... د. ابراهيم حمادة
٣٣ - أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤ - مدخل إلى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥ - أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦ - أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطورا وتمرداً .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر
٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... على أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... على أدهم
٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمد درويش
٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ - علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق ...... مجموعة من المؤلفين
٨٣ - أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين
٨٤ - بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب
٨٥ - شفرات النص .... د. صلاح فضل
٨٦ - التناص فى شعر السبعينات .... فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب

٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم ...... د. محمد حسن عبد الله
٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر .... د. محمد على الكردى
٩٥ - مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال .... عبد العزيز موافى
٩٧ - شعر الحداثة فى مصر .... ادوارد الخراط
٩٨ - سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩ - رواية التحولات الإجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١ - تأويل العابر .... البهاء حسين
١٠٢ - الفلسطينيون والادب المقارن .... عز الدين المناصرة
١٠٣ - أنساق القيم .... طلعت رضوان
١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر ..... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ - التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦ - لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب
١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور .... ناجى رشوان
١٠٨ - كبرياء الرواية .... محمود حنفى كساب
١٠٩ - الرواية والمدينة .... د. حسين حمودة
١١٠ - الحضور والحضور المضاد .... عبد الناصر هلال
١١١ - الراوى فى روايات محمد البساطى ..... شحات محمد عبد المجيد
١١٢ - بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى
١١٣ - روائى من بحرى .... حسنى سيد لبيب
١١٤ - بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب
١١٥ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ .... د. أحمد مجاهد
١١٦ - مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ .... د. أحمد مجاهد

١١٧ - وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية د. محمد نجيب التلاوى
١١٨ - القصيدة الحديثة . . . . عبد المنعم عواد يوسف
١١٩ - الإبداع والحرية . . . . رمضان بسطاويسى
١٢٠ - أوراق ومسافات . . . . حسن الجوخ
١٢١ - الرحلة فى الأدب العربى . . . . د. شعيب حليفى
١٢٢ - الأدب والصحافة فى مصر . . . . مرعى مدكور
١٢٣ - فن القصة القصيرة . . . . فؤاد قنديل
١٢٤ - مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين . . . . . . محمد مهدى الشريف
١٢٥ - السرد المكتنز . . . . أيمن بكر
١٢٦ - الذات والعالم . . . . صلاح السروى
١٢٧ - التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم . . . عصام الدين أبو العلا
١٢٨ - نجيب محفوظ . . . . .إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩ - قضايا النقد والإبداع العربى. . . . . د. سيد البحراوى
١٣٠ - أدباء من الشمال . . . . د. السيد أمين شلبى
١٣١ - حداثتنا المحاصرة . . . . مهدى بندق

الشركة الدولية للطباعة

المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
: ٨٣٣٨٢٤٠ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٤

e-mail : pic@6oct.ie-eg.com